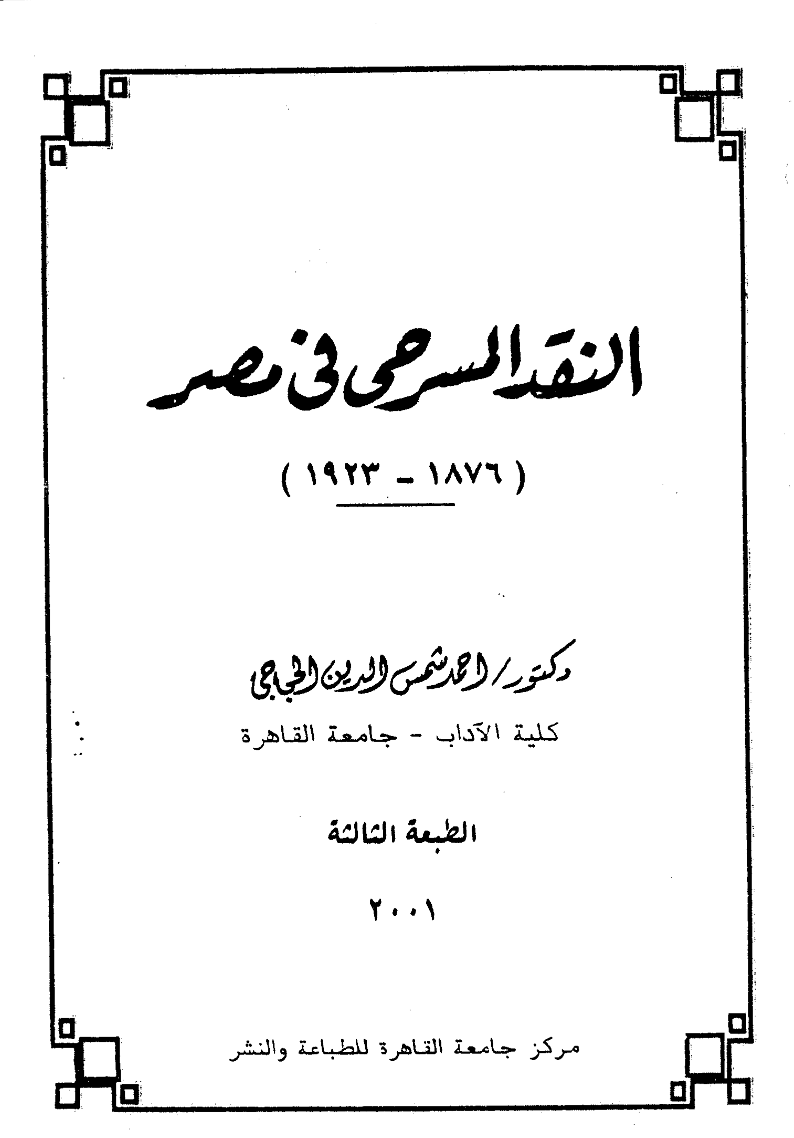


النقد المسرحي في مصر

(١٨٧٦ - ١٩٢٣)

دكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجي

كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الثالثة

٢٠٠١

مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر

الطبعة الاولى ١٩٩٣م
الطبعة الثانية ١٩٩٥م
الطبعة الثالثة ١٤٢١هـ - ٢٠٠١م

مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر
مبنى الملحق الادارى لمطبعة جامعة القاهرة
ت : ٥٦٧٥٥٨٦ - ٥٦٨٣٧٧٤
داخلى ٥٥٨٦ - ٥٥٨٣

اهـــداء

سيد حامد النساج

لقد عــرفتك شــامخاً ســامقا
مــصرياً رائد وأســتاذاً وصــديقاً
فــهل تقبــل هــذه الهــدية
حبا وتقديرا لما أعطيت من حب وود



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الثالثة

مر على انتهائى من هذا البحث أكثر من خمسة وثلاثين عاماً، حاولت خلالها أن أجيب على كثير من الأسئلة التى طرحها الكتاب : منها موقف الإسلام من المسرح، وموقف العرب منه أيضاً، والإجابة عن سؤال لماذا لم يكن عند العرب فن مسرحى ؟

وطرحت بعدها قضية الأسطورة فى المسرح ومفهوم الشعر المسرحى فى أدبنا العربى . داخل هذا الإطار الذى استغرق عمراً كنت أتأمل البحث وأحاول التعرف على جوانب النقص فيه .

وليس غريباً أنى كنت أجد أن البحث بهذه الصورة ضرورة فهو فرض كفاية لم تتم بعده أبحاث تغاير من نتائجه أو تلغيه، فقد كتب فى فترة الشباب والقوة عندما كنت أقضى يومى بين ثلاث مكتبات، دار الكتب بالقلعة صباحاً، ومكتبة أخبار اليوم ظهراً ودار الكتب بباب الخلق مساء بحثا عن الصحف القديمة التى قدمت كتابات عن المسرح. ولقد تأخر طبع الكتاب مدة طويلة فقد دخل الكتاب مغامرة «المكتبة العربية» زمنا ومغامرة «هيئة الكتاب» زمنا آخر حتى أخرجته هيئة قصور الثقافة بحماس من الاستاذ/فؤاد قنديل مدير تحرير كتابات نقدية، ثم حماس الاستاذ محمد كشيك وأحمد عبد الرازق أبو العلا فى عمل الطبعة الثانية وتحمس أيضا الاستاذ الدكتور/ محمد عنانى والشاعر المرحوم عمر نجم والاستاذ حازم شحاته. فقاما بنشر الكتاب منجما فى مجلة المسرح، وأشعر انى حين أعيد طبعه فإنما أضعه فى سلسلة متواصلة الحلقات مع جهودى فى أبحاث المسرح، وجميع من عملوا فى هذا الميدان ليكون فى متناول الدارسين والمتطلعين لمعرفة تاريخه.

دكتور/ أحمد شمس الدين الحجاجى

يناير ٢٠٠١



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة الطبعة الأولى

لم يكن أمتع بالنسبة إلى من دراسة النقد المسرحي في أى ناحية من نواحيه ، وعندما اخترت دراسة « النقد المسرحي في الفترة ما بين ١٨٧٦ ـ ١٩٢٣ » كنت أعلم أن الطريق شاق يحتاج إلى تدبر طويل . فمادة هذا الموضوع ليست سهلة التناول لأنها مطوية في بطون صحف هذه الفترة ومجلاتها . وقد ضاعت مجموعة كبيرة منها فلم نستطع العثور عليها في المكتبات العامة . وما بين أيدينا من المراجع التى تناولت المسرح تناولا مباشرا لا يمكن أن يقدم صورة واضحة عن النقد في هذه الفترة .

ويمكننا أن نصنف ما كتب عن المسرح في لونين من ألوان الكتابة ، هما كتب المذكرات والدراسات التاريخية للمسرح . وكان من الأولى مذكرات روزاليوسف وكتاب تاريخ المسرح لفؤاد رشيد ، وفي هذه المذكرات نلمس اخلاص أصحابها ، ولكن استخدامها كمراجع يحتاج منا إلى حرص شديد ، فإن طول المدة بين وقت كتابة هذه المذكرات وبين الفترة التى تتناولها بالتسجيل طويلة إلى درجة أن كثيرا من الأحداث كتبت بشكل يغاير حقيقتها فضلا عن أن ما كتبوه هو ما لمسوه بالفعل أو هو وجهة نظرهم الخاصة التى

لا تمثل تاريخ المسرح الحقيقى أحيانا وإن مثل بعضا من تاريخ كتابته .
اما الكتب التى تناولت المسرح فهى خمسة كتب باستثناء كتب التقريظ التى كتبت عن يوسف وهبى والريحانى والتى لم نجد فيها غناء يذكر ، اما الكتب الخمسة فهى على التوالى :

« تاريخ المسرح » لصلاح طنطاوى ، وهو كتيب صغير يعرض مؤلفه للحركة المسرحية دون إحاطة أو شمول ، يتناول تاريخ الفرق المسرحية غافلا عن الحياة المسرحية ، وطبيعة المسرحيات فى الفترة التى يدرسها ، وترجع قيمة الكتاب إلى انه اول كتاب يؤلف عن تاريخ المسرح . وفيما يبدو أن صاحبه لم يكن من المختصين بالنقد المسرحى وان كان من المهتمين بالمسرح ، اما الكتاب الثانى فهو « المسرحية فى الادب العربى الحديث » لمحمد يوسف نجم وهو كتاب يفيد دارس المسرح ، ولكنه لا يفيد دارس النقد . فقد تناول مؤلفه تاريخ الفرق كل على حده بمعزل عن الاتجاهات المسرحية ودون أن يعرض لجوانبها الفنية ، وحين عرض للمسرحيات المترجمة والمقتبسة والمؤلفة عرض لكل مسرحية على حدة منفصلة عن تيار المسرح كانها وحدة قائمة بذاتها ، غير أن الجهد الذى بذل فى الكتاب كان واضحا إلى حد كبير فهو يغنى دارس المسرح عن الرجوع إلى جريدة الاهرام فان أخبارها كانت أهم مراجعه فى كتابة تاريخ المسرحية فى الادب العربى واعتماده على الاهرام كلية جعل من مؤلفه ثبتا صادقا لتاريخ المسرح حتى سنة ١٨٨٩ حيث ظهرت المقطم بعد ذلك واهتمت بالمسرح اهتماما لا يقل عن الاهرام كما ان كثيرا من الاخبار التى ذكرتها المقطم عن المسرح لم ترد بالاهرام مما ولد بعض الخطأ فى مصادر الكتاب ونتائجه وقد عرضنا لها فى مكانها .

اما الكتاب الثالث فهو كتاب « الفن المسرحى » لمحمود حامد شوكت وهو جزء من رسالة الدكتوراه عن « القصة فى الأدب العربى الحديث » بدأه الكاتب بفصل عن المسرح العربى الشعبى ولم يكشف لنا شيئا عن معنى الشعبية ولا عن الاثر الشعبى للمسرح وإنما تناول المسرح من العصر الفرعونى حتى عصر شوقى وهى فترة تاريخية طويلة ما كان يمكن أن تتناول فى فصل من كتاب . وعندما عرض للمسرح النثرى لم يتناوله الا فى صفحات ، بينما كان صلب الكتاب عن مسرحيات شوقى وعزيز اباظة .

والكتابان الرابع والخامس واللذان تناولا المسرح هما « المسرح » ، و « المسرح النثرى » للمرحوم الدكتور/محمد مندور والكتاب الأول تناول فيه تاريخ الفرق المسرحية دون عرض للحركة المسرحية ، أوكشف حقيقى لقضاياها ، وفى كتابه الثانى تناول بعض الأعمال المسرحية التى ظهرت فى هذه الفترة بالدراسة والتحليل ، ولا تخلو وجهة نظره من قيمة فنية تستحق الدراسة والتأمل بالنسبة لدارس المسرح .

وعلى هذا فلم يكن أمام دارس النقد سوى أن يعرض للموضوع من بدايته ، ويرتاد مصادره والريادة هنا ليست فخرا ، ولكنها عبء ثقيل إذ ليس أمام الباحث سوى دوريات دار الكتب يبحث فيها دون دليل إذ ليس فى دار الكتب فهرسة للصحف والمجلات بما فيها من مقالات ، وعندما بدات البحث عن المقالات النقدية وجدت الكثير من الكتابات حول المسرح ، ما لم يكن فى معظمه نقدا ، وإنما مجرد كتابات عن التمثيل لا تغنى ولا تكشف عن شىء ، فأخذت أسجل الظواهر التى أراها تستحق التسجيل والدراسة ، وتتبعتها تتبعا دقيقا خشية أن يفوتنى شىء منها فيكون الحكم خاطئا من أساسه . وبعد أن استكملت المادة وأخذت فى تصنيفها كان على أن أحدد المنهج الذى اختاره لبحث الموضوع ، وقد حددت طبيعة الموضوع المنهج التاريخى ، الفنى إذ أن الباحث مطالب بالكشف عن جوانب النقد فى هذه المرحلة تاريخيا وتبيان تطوره من الناحية الفنية .

وبدأت الدراسة بتمهيد يكشف عن المؤثرات التى أثرت فى النقد المسرحى ، تابعته بكتابين الأول عن فكرة المسرح لدى نقاد هذه الفترة ، والثانى دراسة تطبيقية للنصوص النقدية .

حاولت أن أبين الجوانب التى تكشف عن محتواها الفكرى والفنى .

أما الفترة الزمنية التى تناولتها بالبحث فهى تبدأ سنة ١٨٧٦ م ، وهو تاريخ أول مقال يتحدث عن المسرح ، وأنهيت الدراسة سنة ١٩٢٣ م وذلك لأننى وجدت الفترة بطبيعتها تنتهى عند هذا التاريخ ، ففى سنة ١٩٢٣ م دخل المسرح والنقد مرحلة جديدة تختلف عن المرحلة السابقة من جميع جوانبها . ولم يكن صدفه أن يكون هذا التاريخ بداية جديدة لحركة المسرح كما كان بداية لمرحلة جديدة من مراحل تطورنا الفكرى والفنى والسياسى .

وفى النهاية لا يفوتنى أن اذكر اننى لم أستوفِ كل جوانب البحث ، فما زالت هناك ميادين لم يتعرض لها البحث الدقيق تحتاج إلى دارسين يكشفون عن الأثر الغربى فى المسرح مثلا أو يكشفون عن الأثر الواضح للأدب الشعبى فيه ، وأخطر من هذا أن النص المسرحى نفسه لم يدرس الدراسة الفنية الدقيقة التى ترصد تطوره وتطور ذوق الجمهور ، واهتمامه وقضاياه ، ومراحل وعيه .

وأخيرا أرى أن من واجبى أن أقدم الشكر لأساتذتى وزملائى جميعا الذين عاونوا بعلمهم وبآرائهم وتوجيهاتهم ، وإنى لأذكر منهم الدكتور عبد المحسن بدر الذى أعاننى على المضى فيها برأيه وتشجيعه . وكذلك أستاذى الدكتور شكرى محمد عياد . فقد منحنى القدرة على النظر والإيمان بالعلم وأعاننى على الصبر على هذا العمل وصحح الكثير مما كان يمكن أن يجعل هذه الرسالة تخرج من مسارها الصحيح . وأصدقائى الذين وقفوا معى مشجعين مساندين متابعين لخطوات البحث الأستاذ الدكتور/ النعمان عبد المتعال القاضى والدكتور/ عبد المنعم تليمه ، ورفيق رحلة القلعة المضنية الأستاذ/ سيد حامد النساج ورفيق عمرى وأستاذى وموجهى شقيقى الشيخ كمال الدين .

أما أستاذتى الدكتوره سهير القلماوى . فانى مدين لها بحسن استخدام الكلمة وإن هذا البحث من أول كلمة فيه حتى آخر كلمة مدين لها بالظهور .

هذا وأنا واثق أن ما أدين به لهم ولقسم اللغة العربية جامعة القاهرة لا يمكن أن أوفيه حقه فى هذه المقدمة .

دكتور/ احمد شمس الدين الحجاجى

٢١ فبراير سنة ١٩٦٥

تمهيد

(المؤثرات العامة فى النقد المسرحى)

إن محاولة تقويم النقد المسرحى المصرى وتتبعه لا يمكن أن تتم دون فهم للمؤثرات العامة فى هذا النقد ، وذلك لان ظروف نشأة المسرح مغايرة كل المغايرة لنشأة النقد المسرحى وأن ظهور أى فن لا يستلزم أن يظهر معه نقده ، فالنقد مرحلة تالية لعملية الخلق تحتاج إلى تأمل وتبلور يكفى لمدها بمتلقين من نوع خاص يدرسونه ويتبعون أصوله وقواعده . وبداية المسرح العربى لم تكن فكرة مدروسة مخططا لها بقدر ما كانت فكرة شخص فنان ارتبط المسرح لديه بالوظيفة الاجتماعية من خلال الشعور الصادق بقدرة المسرح على القيام بعملية التغيير الأجتماعى . وقد اختمرت هذه الفكرة فى ذهن يعقوب صنوع فانشأ أول مسرح مصرى باللغة العربية ، وهو لم يكن مبتدعا لهذه الفكرة ، فقد سبقه إليها مارون النقاش الذى كون مسرحا عربيا فى الشام لنفس السبب ، وقد امتد مسرحه فى مصر على يد تلامذته سليم النقاش ويوسف خياط وسليمان القرداحى ، ولم يكن من الطبيعى أن ننتظر النقد الواعى المدرك للدراما كعمل معقد ذى أصول ومفاهيم محددة وصلت إلينا عبر الأجيال من خلال التجربة الواعية العميقة للتراث الانسانى الا بعد أن تتبلور مفاهيم النقد تبلورا يكفى لابداء الرأى السليم فى المسرح ، وهذه المفاهيم ظهرت بناء على مؤثرات متعددة ادت إلى وضوحها ، ولكل مؤثر من هذه المؤثرات دور خاص له اهمية واضحة فى تحديد فكرة الدراما لدى المتلقين كما أن لكل مؤثر من هذه

المؤثرات قيمة كبرى فى تحديد شكل هذا الفن الوافد إلينا ، وبتفاعلها جميعا امكن ارساء قواعد المسرح وأصوله النقدية .

وإذا نظرنا إلى هذه المؤثرات جميعها فاننا نجد ينابيعها مستمدة اما من أصول أجنبية أو مكونات داخلية للمجتمع نفسه . ولعل اهم عناصر هذه المؤثرات التى قامت بدور فعال فى تطور حركة النقد المسرحى هى الفرق الاجنبية والبعثات ، كما تاثر النقد بتاريخ المسرح العربى الحديث إذ انه مرتبط به فى نشأته وتطوره تمام الارتباط ، وفضلا عن ذلك فان هناك مؤثرات اخرى كان لها دورها فى التاثير فى حركة المسرح تناولناها فى الدراسة وهى التراث الشعبى القصصى وتأثير طاقاته الدرامية على مفهوم المسرح ، هذا فضلا عن مؤثر آخر كان له دور كبير فى رؤية النقاد للمسرح وهو نقد الادب العربى .

وسنتناول هنا المؤثرات التى ارتبطت بالنقد منذ نشأته بادئين بمؤثر قوى ، وهو الفرق الاجنبية وأثرها على الحركة المسرحية .

الفرق الأجنبية

وترجع قيمة الفرق الاجنبية الوافدة[1] على مصر إلى الدور الكبير الذى لعبته هذه الفرق فى تقديم صورة كاملة عن الفن المسرحى للجمهور وللناقد والممثل . فقد قامت بدور المعلم الموجه للفن المسرحى بالنسبة للفرق المسرحية والنقاد . وقد رأينا كثيرا من الممثلين يهتمون بهذه الفرق مثل الشيخ سلامة حجازى ، ويتابعون اداء المسرحيات التى كانت تمثل فى الأوبرا ، كما أن كثيرا من النقاد كان اداء الممثلين الاجانب بالنسبة لهم الميزان النقدى الذى يقومون به عمل الممثل .

وإذا تابعنا الفرق الأجنبية فى مصر نجدها قد احتلت جزءا كبيرا من تاريخه إذكانت تفد إلى مصر بانتظام منذ سنة ١٨٦٩ ، ولم يحدث أن توقفت عن الحضور إلى مصر حتى الحرب العالمية الأولى بل هى لم تتوقف على الاطلاق الا تحت ضغط بعض الظروف السياسية ثم لا تلبث أن تعود ثانية ، وذلك حتى الستينات من القرن العشرين .

---

(١) أغفلنا هنا المسرح الاجنبى فى مصر قبل سنة ١٨٦٩ لان دوره محدود بالنسبة للنقد بل هو معدوم وما يعنينا هنا هو المسرح الاجنبى الوافد الذى قام بدور كبير فى تاريخ الحركة المسرحية المصرية .

وقد وجدت هذه الفرق رواجا كبيرا باستثناء الفرق الانجليزية[١] والأمريكية[٢] التى وفدت إلى مصر سنة ١٨٨٢ م ، ولم تذكر لنا الصحافة اى خبر عن فرقة انجليزية أخرى حتى سنة ١٩٠١[٣] .

وقد تعددت المسارح التى كانت تمثل عليها الفرق الاجنبية ، ولم تصبح دار الأوبرا هى الدار الوحيدة التى تستقبل الفرق الأجنبية وإنما شاركتها فى ذلك بعض مسارح القاهرة والاسكندرية مثل البراديزو ، والبوليتاما ، وتياترو عباس بالقاهرة ، هذا غير كثير من المقاهى التى كانت تعد فى بعض الأوقات لاقامة مسرح فيها ، أما فى الاسكندرية فكان هناك مسرح زيزينيا والهمبرا ، وهى مسارح كانت تستقبل الفرق الأجنبية والمصرية ، ومن الملاحظ أن كل فرقة تقدم إلى القاهرة كانت تذهب إلى الاسكندرية لتقديم مسرحياتها . وقد ادى رواج الفرق الأجنبية التى كانت تمثل فى موسم الشتاء بالأوبرا إلى محاولة فرق أوربية كثيرة القدوم إلى مصر ، سواء أكان ذلك عن طريق الاتفاق مع ادارة الأوبرا[٤] أم مع المتعهدين الأجانب للحفلات .

وكان من نتيجة ذلك أن قامت بالتمثيل على مسارح القاهرة والاسكندرية أكثر من فرقة أجنبية ، والشىء الجدير بالملاحظة أن هذه الفرق لم تكن تأتى من دولة واحدة . ولكنها كانت فرقا من جنسيات متعددة فرنسية وايطالية ويونانية وارمينية[٥] وانجليزية ، ولم تكن هذه الفرق تقدم لمجرد الربح المادى فقط ، ولكن كانت هناك عوامل أخرى لقدومها بالاضافة إلى عنصر الربح الذى لا يمكن أن نلغيه تماما ، ومن أهم هذه العوامل الصراع الثقافى بين فرنسا

---

(١) لم تجد الفرق الانجليزية رواجا لها فى مصر بالنسبة للفرق الاجنبية الوافدة فرنسية أو ايطالية وذلك لعدة أسباب منها أن اللغة الانجليزية لم تكن منتشرة فى مصر انتشار اللغتين الفرنسية والايطالية كما انه لم تكن هناك جالية انجليزية كبيرة قبل سنة ١٨٨٢ يمكنها ان تساهم فى الاقبال على الفرق الانجليزية . نضيف إلى هذا أن التيار الوطنى عقب ثورة عرابى كان يقاوم الانجليزية بشتى صورها .

(٢) الاهرام ـ العدد ١٤٩٠ فى ١٨٨٢/١١/٩

(٣) المقطم ـ العدد ٢٣١٢ فى ١٩٠١/١٢/١٧

(٤) كانت ادارة الأوبرا تدفع للفرق الاجنبية التى تمثل عليها ٤٠٠٠ جنيه استرلينى .

(٥) كانت الفرق الارمينية واليونانية تفد إلى مصر لتسلية ابناء الجاليات ولم يكن لها من جمهور سواهم ومن يعرفون اللغة الارمينية واليونانية .

وايطاليا وانجلترا . فقد كانت كل دولة من هذه الدول تحاول أن تجعل من ثقافتها الثقافة السائدة في مصر .

وقد كان الصراع على أشده بين فرنسا وايطاليا . ثم دخلت انجلترا ميدان الصراع بعد احتلالها لمصر . فاوفدت سنة ١٨٨٢ فرقة انجليزية امريكية لم يهتم بها الجمهور أدنى اهتمام ولم يحاول الانجليز بعد ذلك أن يقحموا مسرحهم في دائرة الصراع الثقافي مع المسرح الفرنسي والايطالي مما ادى إلى انحصار الصراع بينهما . وقد كانت الفرق الايطالية تفد تباعا إلى مصر . ووجدنا من الصحف المصرية اهتماما بها . واعلنت صحيفة الأهرام عن فرقة المسيو إرنست روسي الممثل الايطالي وقامت بالدعوة لمسرحه . وقد كان الاعلان في حد ذاته يستحق التنويه فهي تحث أبناء اللغة العربية على الاشتراك في حضور التشخيص لما فيه من الفوائد . « وخصوصا لأن اللغة الايطالية هي لغة عامة البلد »[1] وهذا القول يسترعي الانتباه إلى حد كبير فهو لا يقصد بعامة البلد هنا جمهور الشعب المصري . وإنما يقصد بعامة البلد الكثرة الغالبة من اجانب الاسكندرية الذين كانوا من الايطاليين . فالجالية الايطالية كانت حتى الاحتلال الانجليزي اكبر جالية أجنبية في الاسكندرية . ولكنها لم تكن كذلك في القاهرة ولا في بقية بلدان مصر . ونجاح الفرق الايطالية في الاسكندرية لا يمنحها القدرة والبقاء إذا لم تنجح في القاهرة . ورواد المسرح من القاهريين لم يكونوا في معظمهم من الأجانب . وإنما كانوا من سراة المصريين والمثقفين منهم . وهؤلاء كانت لغتهم الثانية الفرنسية لذا فان الحاح الفرق الايطالية على الحضور ومحاولتها الجادة اكتساب أنصار للغتها لم يجعلها تتفوق على الفرق الفرنسية التي تصدرت ميدان المسرح الأجنبي في مصر .

وإذا حاولنا معرفة اسباب نجاح المسرح الفرنسي في مصر . فليس مرد ذلك إلى انتشار اللغة الفرنسية فقط . وإنما مرده أيضا إلى أن حركة المسرح الفرنسي كانت متفوقة على غيرها في جميع البلدان الأوربية . هذا فضلا عن أن معظم الفرق الوافدة من فرنسا كانت فرقا من الدرجة الأولى . وكان من بين هذه الفرق فرقة الممثل الفرنسي الشهير « كوكلان » الذي اهتمت به الصحافة

(١) الأهرام ـ العدد ١٠١٧ في ٢١ / ١ / ١٨٨١

المصرية ، وظلت تتحدث عنه وتذكر اخباره وتقرظه قبل حضوره إلى القاهرة بثلاثة عشر يوما[1] ، ووصفته الاهرام بانه الشخص الذى طار صيته فى الآفاق فاغناه عن كل وصف وذلك لغرائب تمثيله ، وبدائع اتقانه حتى أنه يتلاعب بقلوب السامعين بحسب الدور الذى يمثله[2] . وافاضت عليه الصحف بالتقريظ فهو « ليس أول ممثل فى العالم فقط بل هو عالم فاضل طلى العبارة »[3] ، وقد اكثرت الصحف من عبارات المديح والثناء عليه حتى بلغ ما كتب عنه فى صحيفة الأهرام وحدها ما لايقل عن ستة عشر خبرا فى مدة زيارته التى لم تتجاوز ثلاثة عشر يوما وهو رقم قياسى بالنسبة لما كان يكتب عن المسرح ، ولم يقتصر تكريم كوكلان على ما كان يكتب من أخبار فى الصحف بل تعداه إلى الخديوى نفسه الذى استدعاه إلى قصره تقديرا لفنه[4] ، ولم يكن اهتمام الجمهور بكوكلان بعد ستة عشر سنة من زيارته الأولى بأقل من اهتمامه السابق به فقد عاد كوكلان إلى مصر مرة ثانية ، ومثل فى القاهرة والاسكندرية[5] فى سنة ١٩٠٥ ، وكتبت عنه صحيفة المقطم عدة كتابات تثنى فيها على تمثيله ، وتعد هذه الكتابات خطوة متطورة فى مجال نقد الدعاية تقترب به نحو النقد الموضوعى الفنى . وكانت زيارته لمصر عاملا من عوامل اهتمام كثير من الكتاب بالفرق المصرية ، ومطالبتها باتقان فنها وقد عبر المصريون عن حزنهم لوفاة كوكلان فى مقالة لاحمد لطفى السيد يصدر بها صحيفة الجريدة بعنوان « مصاب التمثيل » يرثيه فيها ، ويتخذ من هذا الرثاء منطلقا لتأكيد قيمة المسرح فى المجتمعات العالية وضرورته لمجتمعنا .

ولم يكن كوكلان وحده مثار اهتمام الصحافة والكتاب ، وإنما كان اهتمامهم منصبا على كثير من كبار الممثلين الفرنسيين الذين زاروا مصر بفرقهم مثل ساره برنار ، وسلفان ، وكان لاهتمامهم مظاهر عدة ، أوضحها أن ساره برنار عندما خرجت من فندقها سنة ١٩٠٨ لتذهب إلى الأوبرا انتظرها جمع من طلبة المدارس العالية أصروا على أن يجروا عربتها حتى الأوبرا

(١) ذكر الاهرام اخباره فى فترة ما بين ١٤/ ١ حتى حضوره فى ٢٦/ ١/ ١٨٨٨ .
(٢) الاهرام ـ العدد ٣٠٢٧ فى ٢٥/١/١٨٨٨ .
(٣) الاهرام ـ العدد ٣٠٢٩ فى ٢٧/ ١/ ١٨٨٨ .
(٤) الاهرام ـ العدد . ٣٢٩٦ فى ١٧/ ١٢/ ١٩٨٨ .
(٥) المقطم ـ العدد ٤٨٥٩ فى ٢٢/ ٣/ ١٩٠٥ .

تقديرا لفنها وكان ذلك في زيارتها الثانية بينما لم تجد في زيارتها الأولى سنة ١٨٨٨ مثل هذا التكريم ، وإن وجدت بعض الاقبال ولمست بنفسها الفارق بين جمهور سنة ١٨٨٨[1] وبين جمهور سنة ١٩٠٨ ، فقد كان معظم جمهورها في الزيارة الأولى من الأثرياء الذين يذهبون إلى المسرح للتسلية بينما كان جمهورها سنة ١٩٠٨[2] يختلف كثيرا عن سابقه ، فهو جمهور في معظمه يدرك قيمة ساره برنار وعظمتها ، كما يدرك عظمة فن المسرح وقيمته الحقيقية .

وزيارة كوكلان وساره برنار لمصر عام ١٨٨٨ وهما عميدا فن التمثيل في فرنسا تؤكد لنا أن حركة الامتداد الثقافي الفرنسي في مصر كان المسرح أحد عناصرها ، ويتضح هذا من خلال الفرق التي كانت تقدم من فرنسا إلى مصر سنويا إذ لم يذكر عن واحدة منها أنها فرقة من الدرجة الثانية أو الثالثة بعكس الفرق الايطالية التي كانت مذبذبة المستوى مما أدى إلى سيطرة المسرح الفرنسي على جميع المسارح الأجنبية الوافدة ، واصبحت فرنسا في نظر المصريين هي رائدة هذا الفن مما أدى إلى أن يوجه أول مبعوث لدراسة فن التمثيل « جورج أبيض » إلى فرنسا وأن يتتلمذ على يد سلفان الذي عرفته القاهرة سنة ١٩٠٤ يقدم المسرحيات الرومانسية التي قدمها بعد ذلك باللغة العربية تلميذه جورج أبيض .

وإذا نظرنا إلى المسرحيات التي كانت تمثلها هذه الفرق منذ افتتاح دار الأوبرا (١٨٦٩) حتى سنة (١٩٢٣) فاننا نجد أن معظم هذه المسرحيات مثلت بعد ذلك باللغة العربية مثل مسرحيات كورني وراسين وموليير وشكسبير وفيكتور هوجو ، وفيكتوريان ساردو وكثيرون غيرهم ، وقد ترسمت الفرق المصرية طريق الفرق الأجنبية الفرنسية بالذات .

وقد وضح ذلك من خلال تتبعنا للمسرحيات المترجمة والمقتبسة التي مثلت باللغة العربية منذ وصول سليم النقاش حتى ١٩٠٥ لم نجد مسرحية واحدة لم تمثل قبل ذلك من الفرق الأجنبية .

وكذلك عندما قدم جورج أبيض في موسمه ١٩١٢ المسرحيات الثلاث

---

(١) الأهرام - العدد ٣٢٩٦ في ١٧/١٢/ ١٨٨٨

(٢) محدث سارة برنار في مصر - جريدة الاخبار - العدد ٢٤٧ في ١٢/ ١١/ ١٩٠٨

لويس الحادى عشر والاحدب وعطيل . ولم تكن هذه المسرحيات جديدة على جمهور القاهرة ، فقد شاهدها من قبل يمثلها أساتذة فن التمثيل الفرنسى ساره برنار وكوكلان ومسيلفان وغيرهم ممن قدموا إلى القاهرة .

وقد أدى تمثيل جورج للمسرحيات الثلاث إلى مهاجمة بعض النقاد المصريين له لانه لم يصل فى تمثيله إلى جلال وروعة الاداء الفرنسى الذى شاهدوه قبل ذلك من الفرق الاجنبية[1] .

كما نقد محمد عبد المجيد حلمى فرقة الأزبكية فى تمثيلها لمسرحية « بنت نابليون » التى مثلتها فرقة فرنسية بالقاهرة ، فكان هجوم النقد عنيفا على الفرقة المصرية لانها لم تؤد المسرحية كما ادتها الفرقة الاجنبية ، فهو عندما شاهد الممثلة الفرنسية مدموازيل داربه خيل إليه انه يشهد حقيقة لا تمثيلا بينما فقدت روعة الاداء الفرنسى جلالها عند فرقة الازبكية .

وإذا نظرنا إلى هذه الفرق منذ بداية وفودها إلى مصر سنة ١٨٦٩ نجدها قد عززت فن المسرح ، وخلقت له جمهورا كان النواة التى ارتكز عليها فى نشأته وتطوره وقد ساعد الفرق الاجنبية على القيام بهذا الدور اهتمام الدولة بها . هذا الاهتمام الذى لم يكن قائما على أساس من الفهم السليم لرسالة الفن وطبيعته ، وإنما كان قائما على تصور سطحى وساذج من أنه اداة تسلية أرستقراطية للطبقة الحاكمة . وما أنفق على هذه الفرق من الاستعدادات الضخمة بلغ حدا لا يتناسب مع فن وافد لم تنظر إليه الدولة النظرة العميقة التى كان يمكن أن تدفعها إلى تبنيه وتمصيره بعد ذلك ، ولكن شيئا من هذا لم يحدث حتى هذه الفترة . وقد بلغت الاستعدادات الفنية لمسرحية « عايدة » عند تمثيلها لأول مرة فى ١٨٨١ نيفا وخمسمائة وخمسين الف فرنك للشعر المستعار فقط ، وذلك خلاف لما أعطى لفرقة الموسيقى والممثلين ، وعدا ١٥٠ ألف فرنك جاد بها الخديوى لفردى ، وقد قدرت قيمة ما صرف على فرقة واحدة من الفرق الأجنبية ١٢٠ ألف جنيه ، وكانت الممثلة الواحدة تتقاضى أحيانا ١١٠٠ جنيه شهريا عدا الهدايا والجواهر التى تقدم اليها[2] .

---

(١) محمد كامل حجاجى ـ التمثيل وجورج ابيض ـ الرقيب ، العدد ٣٤ فى ٢١ من ابريل سنة ١٩١٢ .

(٢) صلاح الدين طنطاوى ـ اعلام المسرح ص ١١ .

وعلى الرغم من أن جمهور هذا المسرح ارتبط فى ذهنه أن المسرح متعة ارستقراطية ، فانهم بكثرة التردد عليه أحسوا بمدى الاختلاف بينه وبين غيره من التسليات التى تعودوها كالغناء والرقص الشرقى بما كان يزيله من توترهم النفسى الناجم عن أثار الارهاق العام ، والمشاكل الشخصية العامة لمجتمعهم ، وما كان يتيحه لهم من مجالات كبيرة للتعرف والتحرر العاطفى وبزيادة الاستجابة نحو هذا الفن كون يعقوب صنوع فرقته المصرية التى وسعت من مجالات الرؤية لهذا الفن ، فشملت جميع طبقات الشعب حتى أصبح من الضرورة اللازمة تمصيره وتعريبه مما شجع الفرق الشامية على الوفود إلى مصر . ولعل أكبر مكسب حققته الفرق الأجنبية الوافدة هو تدعيم هذا الفن فى مصر ، وإذا كانت مشاهدة هذه الفرق تقدم الدرس العملى لمتلقى الفن فإن بعض هذه الفرق كانت تحضر معها بعض النقاد الأجانب مثل المسيو فيلبى الذى قام بنقد المسرحيات التى كانت تمثلها فى هذه الفترة . وبهذا أصبح الجمهور القاهرى يقرأ عن هذا الفن المنظور مما كان النواة الأولى لتوجيه المتلقى الناقد ، فان الاعجاب بالمسرح من المتلقى دون معرفة مواطن الضعف والقوة لا تخلق قدرة نقدية ولكن هذه المقالات كانت علائم فى طريق النقد ، ويمكن القول بأنه بناء على الالحاح الذهنى لهذا الفن الوافد من خلال رؤية المسرحيات وقراءة الدراسات عنها ادى هذا بكثير من أبناء الشعب إلى الاتجاه نحو هذا الفن يحترفون تمثيله فوجدنا رجلا كجورج أبيض يمثل رواية (البرج الهائل) مع فرقة تمثيلية فرنسية فيعجب به الخديوى ويرسله فى بعثة على نفقة الحكومة إلى فرنسا ، وعند عودته شاركه العمل مجموعة من المصريين المخلصين مثل عبد الرحمن رشدى . وفؤاد سليم وكلا منهما ارتبط بالمسرح عن طريق مشاهدة الفرق الأجنبية . كما كانت هناك مجموعة كبيرة أخرى من ممثلى المسرح ونقاده ارتبطت بالمسرح فى بداية تكوينها الفنى بالفرق الاجنبية وقد رأوا روعة هذا الفن على يدها . فاشتعلت غيرتهم الوطنية ودفعتهم إلى تمصير المسرح وارساء قواعده حتى يصبح من أعمدة النهضة الحديثة ورأوا فى انشائه جزءا من واجبهم الوطنى الصميم . وعندما تطور المسرح المصرى إلى درجة تسمح بأن يقال إن هناك مسرحا مصريا ـ وكان ذلك عند عودة جورج أبيض من أوروبا ـ فان ذلك لم يقلل من اهتمام الجمهور بالفرق الأجنبية التى رأوها المعلم الأكبر لهم فى هذا الميدان .

وقد وصل تشجيع المصريين للفرق الأجنبية إلى حد أنهم عاونوا فى تكوين فرق أجنبية أثناء الحرب العالمية الأولى « من جميع الممثلين الذين انقطعت عليهم الطريق وكانوا يزيدون عن السبعين »[1].

وإذا كانت معظم الاتجاهات قد شجعت الفرق الأجنبية فان هذا لم يمنع بعض الكتاب من محاولة محاربة الفرق الأجنبية واستعداء الحكومة عليها بأن ما تقدمه لا يمثل فنوننا ولا يقوم من إعمالنا ، وأن قدومها إنما هو ضرب من التبذير الصرف أولى به الفرق المصرية وقد وصل الأمر ببعضهم إلى اعتبار مجيئها « إنما هو ضرب من البروباجندا وخدمة الفكرة الفرنسية أو الايطالية ، فهل من المعقول أن تبذل البلدية المال لتأييد البروبا جندا الأجنبية وإن كانت متعلقة بفن من الفنون » ؟[2]

وهذه الدعوى على خشونتها وتعصبها فى محاربتها للفرق الأجنبية عن طريق الدعوى الوطنية والخلط بين الفن والسياسة . فإنها لم تجد صدى لها بين جمهور المسرح ونقاده ولو وجدت أى تقبل لها لتعثر المسرح ، ولما استطاعت الفرق أن تقوم بدورها الذى قامت به فى خلق متلقى هذا الفن وتطورها به من طور السذاجة إلى الفهم إلى التأمل إلى ابداء الرأى ، وهى المرحلة الأخيرة التى عزز فيها المسرح الأجنبى تقاليد المسرح المصرى ، ومصطلحاته كما ساهم فى ابراز الممثل الناجح الفاهم ، وعاون فى تكوين الناقد المصرى العالم بأصول هذا الفن ، والذى هوى المسرح من تتبعه لهذه الفرق الأجنبية فجعلها ميزانه النقدى الأسمى .

---

(١) مجلة التياترو - العدد الأول - السنة الثانية - اكتوبر ١٩٢٥ .
(٢) المصدر نفسه .

وإذا نظرنا إلى أثر المبعوثين فى الحركة المسرحية ، فاننا نلاحظ دورهم فى جميع المجالات الفكرية . فلم تكن الحركة الفكرية بوجه عام فى مصر على شىء من الخطر قبل النهضة الثقافية التى اقيمت صروحها على ايدى المبعوثين ، وكان من المنتظر أن يقام الصرح العلمى لمصر الحديثة بجانب الصرح الفنى إلا ان نهضة الفنون تخلفت عن النهضة العلمية ، وذلك لأن الهدف من البعثات كان قاصرا على النواحى العلمية لخدمة اغراض محمد على الحربية . وإذا افترضنا جواز اتجاه أحد هؤلاء المبعوثين إلى ناحية ادبية يرضى بها نزعته الذاتية بعيدا عن هدف البعثة الحقيقى فاننا لا ننتظر منه ان يتجه لدراسة المسرح الفن الغائب عن مصر فحركة استكشاف هذا الفن لا يمكن ان تتم الا بعد معرفته ومعرفة قيمته . والحقيقة ان المبعوثين كانوا يعرفون جيدا الغرض من سفرهم خارج بلادهم ، وان خطط محمد على من هذا السفر موضوعة نصب أعينهم ، وهى كما قال محمد على للدكتور بورنج مندوب الحكومة الانجليزية انا مرسل لبلادكم ادهم بك (ثانى مدير لديوان المدارس) ومعه خمسة عشر شابا مصريا ليتعلموا ما يمكن لبلادكم ان تعلمه ، فعليهم ان ينظروا إلى الاشياء بانفسهم وان يمرنوا على العمل بأيديهم وان يفهموا مصنوعاتكم جيدا ، وان يكشفوا عن اسباب سبقكم ورقيكم حتى إذا

ما امضوا وقتا كافيا فى بلادكم عادوا إلى بلادهم وعلموا شعبى »[1] ويتضح من هذا الحديث أن المسألة مسألة ادراك علمى صناعى ليس فيه جانب من الاهتمام بأى زاوية فنية أو أدبية.وقد استطاع محمد على أن يدخل الرهبة فى قلوب هؤلاء المبعوثين فى الخارج ، ويجعلهم فى خشية دائمة منه فالتزموا بما فرض عليهم من سلوك فى باريس دون أن ينكسر الحاجز بين حياتهم فى مصر ، وحياتهم فى أوروبا حتى أنه لم يكن هناك « فارق كبير بينهم » فى باريس أو لندن وبينهم حين كانوا فى القاهرة فهم يقضون معظم سنى بعثتهم فى مكان واحد ويتكلمون اللغة العربية او التركية ، ويحافظون على التقاليد وطرائق السلوك الشرقية حتى إذا عادوا إلى مصر جاءوا كما رحلوا عنها محافظين من الوجهة الاجتماعية ، جاهلين الوسط الذى عاشوا فيه شطرا من حياتهم »[2] وقد كان ذلك لأن محمد على كان يخشى أن تؤثر فيهم الأفكار التحررية التى كانت تشمل أوروبا فى أعقاب الثورة الفرنسية فتدفع ببعضهم إلى المقارنة بين تخلفهم ، وتقدم البلاد الاوربية فتمتلىء نفوسهم بالتمرد ، ومن هنا كانت جناية معاملة محمد على للمبعوثين المصريين ليس على نظرتهم السياسية فقط ، ولكن على الناحية الفنية الفردية لهم ، ولم يشذ عن ذلك سوى رفاعة الطهطاوى . لذا فاننا لم نجد لدى المبعوثين عند عودتهم أى اتجاه نحو الفن على وجه العموم ، والمسرح بوجه خاص وكل ما قدموه لنا من أثر فى هذه الناحية كان من مشاهدات رفاعة الطهطاوى فى باريس فمن مجالس الملاهى عندهم محال تسمى التياترو أو الاسبكتاكل ، وهى يلعب فيها سائر ما وقع وفى الحقيقة هذه الألعاب هى جد فى صورة هزل فإن الانسان يأخذ منها عبرا عجيبة وذلك لأنه يرى الأعمال الصالحة والسيئة ، ومدح الأولى وذم الثانية حتى ان الفرنساوية يقولون « انها تؤدب أخلاق الانسان ، وتهذبها ، وان كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات »[3] ، ثم وصف بعد ذلك دور العرض وقيمة الممثلين كما وصف قيمة المسرح « فهو عندهم كالمدرسة العامة التى يتعلم فيها العالم والجاهل »[4] ولا ننتظر من رفاعة أن يفعل أكثر من هذا ، وهو تقديم

---

(١) أحمد عزت عبد الكريم - تاريخ التعليم فى مصر ص ٤٢٣ .
(٢) المرجع نفسه ص ٤٢٧ .
(٣) رفاعة الطهطاوى - تخليص الابريز فى الرحلة إلى باريس ص ١٦٥ .
(٤) المرجع نفسه ص ١٦٦ .

صورة المسرح دون المطالبة به فمحاولة خلق مسرح ليست بالشيء اليسير إذ انه لا يتطلب إيجاد جمهور يفهم المسرح ويرتاده بل عليه أن يجد فى إيجاد النص والممثل والمخرج ، وهى أشياء ليس من السهل الحصول عليها كما أنها ليست قدرة فرد واحد وإنما هى جماع قدرات لشخوص متعددة .

ويكفيه حتى اللحظة التى ظهر فيها كتابه « تخليص الابريز فى الرحلة إلى باريز » تقديمه لهذه الصورة الواضحة عن المسرح ولقد اراد أن يبرز قيمة الفنون بعامة بحديثه عن الأوبرا وعن الرقص فإنه فى فرنسا ، بخلاف الرقص فى أرض مصر إذ انه من خصوصيات النساء لتهييج الشهوات وأما فى باريس فانه نمط مخصوص لا يشم فيه رائحة العهر أبداً[1] ورفاعة يعلم أن التطور حتمى وأن المسرح وغيره من الفنون المجهولة لدى المصريين ستخلقه الظروف المتطورة الجديدة ولم يكن عليه بعد ما كتب هذا الحديث عن المسرح أن يقول انشئوا مسرحاً فان محتوى كلامه عن المسرح فيه دفعة لاستقباله وهى دفعة متطورة عن جيلها . ولا نجد من المبعوثين أحداً وجه اهتمامه للمسرح مثل اهتمام رفاعة حتى عهد اسماعيل نفسه فلم يناد أحد بتكوين مسرح مصرى او تكلم عن المسرح ، الا أن أعضاء البعثات العائدين كانوا مما لاشك فيه يكونون خيرة جمهور المسرح الاجنبى الذين شجعوا صنوع والفرق الوافدة من الشام .

وبعد عصر اسماعيل سارت البعثات فى طريق آخر ، فلم تعد موفدة من قبل الحكومة فقط بل اضطر أفراد الطبقة البرجوازية النامية أن يرسلوا ابناءهم على نفقتهم الخاصة بعد أن أصبح للمحسوبية المكان الأول فى اختيار أعضاء البعثات ، فى سنة ١٨٨٦ بلغ عدد الطلبة الذين يدرسون بأوروبا على نفقتهم الخاصة اكثر من خمسين طالبا بينما لم يزد عدد طلاب الحكومة على أربع وعشرين طالبا[2] ، كما أن اقبال الطبقة البرجوازية على إرسال أبنائها إلى الخارج خفف عن الحكومة اعباء كثيرة إذ أصدرت قرارا فى ٢٣ من أكتوبر ١٨٨٨ بوقف ارسال الطلاب إلى أوروبا على نفقة الحكومة حتى يهبط عدد طلابها إلى عشرة طلاب وحينئذ ترسل فى كل عام طالبين على نفقتها على أن

---

(١) المرجع نفسه ص ١٦١ .
(٢) احمد عزت عبد الكريم ـ تاريخ التعليم فى مصر ص ٢٩٧ .

يستخدم المال المقتصد في ترقية حالة التعليم في مصر (1) والجديد عن هؤلاء المبعوثين أن حياتهم في باريس تختلف عن حياة أبناء الجيل السابق لهم فيها فقد انطلقوا على سجيتهم مع الحياة الباريسية ، واستجابوا لها استجابة تامة حتى انه لم يفصلهم عن المجتمع الباريسي فاصل كبير او صغير فقد كان مما ساعدهم على الاستجابة لهذه الحياة انهم شاهدوا صنوفا من التطور في مجتمعهم في القاهرة قبل سفرهم جعلهم يتقبلون الرؤى الجديدة لباريس وغيرها من بلدان اوروبا ، فزاروا الكوميدى فرانسيز ، ومسرح الاجتيه والاوبرا كوميك والاوديون ، ولرناسيون ، وكلونى ، والتوفيتية والفارتيه ، والفولى برجير . ورأوا فيها صنوفا من الاداء التمثيلى الرائع لم يروه من قبل مما جعلهم يتجهون بكليتهم إلى تمصير هذا الفن ، وبالرغم من انهم لم يستسيغوا موسيقى الاوبرا في بداية زيارتهم لاوروبا الا انهم اعجبوا باداء الممثلين ويعلق احمد شفيق باشا على احدى الاوبرات « اما المناظر واما نشيد الممثلين والممثلات والراقصات وما يقدن به من الرقص على اشكال مختلفة منظمة ، وخصوصا الراقصة الأولى ، وما تبديه من الرشاقة والخفة ورقصها على اطراف الاصابع فهو من أبدع ما شاهدته في الأوبرا »(2) وكان من أهم ما لفت نظرهم هو اهتمام الحكومة الفرنسية بهذه الفرق ، واعانتها المادية على القيام بعملها الفنى ، وقد اتاحت لهم رؤية المسرح الفرنسى فرصة المقارنة بين ما شاهدوه في باريس وبين ما هو موجود بالقاهرة ، فتبين لهم الفارق الكبير في الاداء الفنى ، فقد شاهدوا بعض الروايات التى مثلت في القاهرة مثل « تارتوف » « لموليير » التى ترجمت باسم الشيخ متلوف وروايات أخرى لم تمثل قبل زياراتهم وإنما مثلت بعد عودتهم مثل « غادة الكاميليا » و « استنتروجوف » و « لارنزيه » التى ترجمت بعد ذلك ، « ومثلتها فرقة يوسف وهبى كما استرعى انتباههم كبار الممثلين والممثلات أمثال سارة برنار ، وقد بهرهم المسرح الفرنسى بشكل منقطع النظير حتى أن احمد شفيق باشا يذكر ان روعة اداء المسرحية وانسجامها مع موسيقاها جعله يتذوق هذه الموسيقى التى لم تتعود اذنه سماعها كما كانت مناظر الروايات تخلب ألبابهم

---

(1) المرجع نفسه .
(2) احمد شفيق باشا ـ مذكراتى في نصف قرن جزء ١ ص ٣٣١

فقد شاهد احمد شفيق باشا ، منظرا عموميا ، (بانوراما) لموقعه سيدان الشهيرة التي وقعت بالقرب من باريس بين المانيا وفرنسا في حرب السبعين .

وبعد ان وصل إلى دهليز منحدر وجدت كأنى في وسط معركة ، وحولى السماء والارض مزروعة والبيوت المخربة ، والجرحى من الجنود ، والطوابى المهدمة والمدافع وكأنها تطلق قذائفها بحيث خرجت وكأننى ممن شاهدوا هذه الواقعة[1] وقد سار تأمل أحمد شفيق باشا شوطا كبيرا حتى امتد إلى الالقاء المسرحى فقد اعجبه من الممثلين ، أنهم يعطون الكلمات حقها في النطق حتى يفهمها الجمهور »[2] وعلى هذا فقد كان هؤلاء المبعوثين المتلقين المتنازين حين عودتهم لهذا الفن إلا اننا لم نجد فيهم من اهتم بالخلوص له وقد كان لذلك أسباب اهمها :

١ ـ ان هؤلاء المبعوثين لم تكن اهتماماتهم بالفن من الدرجة الاولى إذ أنهم أرسلوا ليعملوا في وظائف الحكومة .

٢ ـ وانهم لم يستطيعوا مواجهة المجتمع الذى يحتقر حرفية الفن ، والذى قلل من قيمة الشعراء والصحفيين ، وهوى بطبقة الممثلين حتى وضعهم موضع نفايات المجتمع .

٣ ـ ولم يكن من السهل أن يحترف مثقف النقد المسرحى في وقت لم يكن فيه المسرح حرفة تقيم أود صاحبها .

٤ ـ لم تفتح الصحافة ابوابها للحديث عن المسرح بأكثر من الإعلان عنه حتى سنة ١٨٩٨ أى حتى نهاية القرن الماضى .

وفي بداية هذا القرن ظهر اثر المبعوثين واضحا في الحركة المسرحية وخصوصا عمليات الترجمة فقد قام بها رجال معظمهم من افراد البعثات كاسماعيل عاصم وهو من خريجى الحقوق الباريسية وابراهيم رمزى وهو ممن درسوا في لندن . وظهر اثر البعثات واضحا حين عاد جورج أبيض من فرنسا ،

---

(١) احمد شفيق باشا ـ المصدر السابق .
(٢) المصدر نفسه ص ٢٣٤ .

فقد قاد الحركة المسرحية فترة من الزمن وشاركه فى تدعيمها بعض المبعوثين الذين وجدوا فى فنه صورة نقية يمكن أن تعزز الحركة المسرحية وكان من بينهم محمد تيمور الذى ذهب إلى فرنسا لدراسة الزراعة فهجرها واتجه نحو المسرح يشبع رغبته فيه عن طريق مشاهدته ودراسته ، وحين عودته من فرنسا أخذ فى الكتابة للمسرح وعن المسرح فقدم مجموعة من المسرحيات « عصفور فى القفص وعبد الستار أفندى والهاويه » وتعتبر هذه المسرحيات البداية الحقيقية لتأليف المسرحيات الاجتماعية فى مصر كما قدم أولى الدراسات التى كتبت باللغة العربية عن الأنواع المسرحية ، وهى ليست دراسات بالمعنى المفهوم ، ولكنها محاولة مدرس يعلم أوليات المسرح ، وقام ايضا بنقد الممثلين واساليبهم القديمة فى الأداء المسرحى محاولا أن يكشف لهم الأساليب الحديثة فى هذا الفن . كانت حياة تيمور الصغيرة مصدر حركة للمسرح المصرى الا أن وفاته انهت آمالا كبارا كانت معلقة عليه فى رقى المسرح . وقد حاول بعض المبعوثين أن يقدموا صورة عن المسرح فى أوروبا ، ومحمد ابو طايلة يتحدث عن المسرح فى المانيا بعد أن قضى فيها اربع سنوات شاهد خلالها « نحو مائة وخمسين رواية فى أعظم مسارح برلين وفى أصغر مسارح الاقاليم ومن مضحك إلى محزن ومن أوبرا إلى أوبريت .. »[1] .

وقد كتب عن مسرحيات شيلروجيته كمحاولة لتعريف الجمهور بهم .

وعلى يد اعضاء البعثات مثل محمد عبد الرحيم ومحمد تيمور أقيمت الجمعيات المسرحية التى كانت تقدم مسرحياته الهواة ، وندوات عن المسرح جذبت كثيرا من الشباب المثقف مثل الأستاذ محمود مراد الذى كون فريقا تمثيليا فى مدرسة السعيدية « وقد سر الوزارة انشاء مثل تلك الفرقة فى المدارس فأصدرت منشورا تاريخه ٦ من نوفمبر ١٩٢٢ اجازت فيه انشاء مثل تلك الفرق بشرط أن تكون بمحض اختيار الطلبة وأولياء أمورهم »[2] . وكان هذا المنشور ربحا للحركة المسرحية من حيث تأثيرها فى الجماهير ، وقد امدها بربح

---

(١) مجلة المسرح - عدد ١ ، ٩ من نوفمبر ١٩٢٥ .
(٢) محمود مراد - تقرير عن الموسيقى والتمثيل إلى وزير المعارف - مجلة الفنون - العدد ٣ فى ٥ من اغسطس ١٩٢٣ .

أخر سفر محمود مراد فى ٢٥ من مايو ١٩٢٥ على نفقة الحكومة لزيارة أوروبا للمقارنة واقتباس الانفع والاصلح وعند عودته بدأ بطالب الحكومة بانشاء معهد للتمثيل والموسيقى وألح فى طلبه ، وقد عزز هذا المطلب بعد ذلك بطلب من عبد الرحمن رشدى فكان خطوة كبيرة فى سبيل تدعيم هذا الفن .

وقد طالب النقاد الحكومة بعمل بعثات خاصة فى المسرح لدراسته فى أوروبا وكانت صرخات النقاد عالية مرتفعة فى هذا الصدد . ولقد وجه الاستاذ صبحى فى مجلة كوكب الشرق كلمة إلى الحكومة يطالبها « بإرسال بعثات فنية تتخصص فى دراسة نظام المسارح ثم تعود فيكون لنا منها أكبر عضد فى رفع مستوى مسرحنا [1] وكان وعى النقاد ومعرفتهم بما يمكن أن تقيمه البعثات المسرحية من نهضة دافعا لهم على الإلحاح فى هذا المطلب ، وقد تحقق هذا بسفر زكى طليمات إلى فرنسا لدراسة المسرح . والواقع أن سفره كان نتاجا للكسب الكبير الذى حققه المبعوثون والنقاد ولكن زكى طليمات لم يكن الأول فى سفره إلى الخارج ، فقد سبقه بعض المغامرين الذين التهب حب المسرح فى أعماقهم مثل يوسف وهبى الذى سافر إلى ايطاليا ونال دبلوم مدرسة الالقاء والتمثيل سنة ١٩٢١ ، ولا يهمنا الآن البحث عن حقيقة حمله لهذا الدبلوم من عدمه ولكن الذى يهمنا أنه سافر فعلا لدراسة التمثيل ، وقد أخذ معه عزيز عيد وظلا يزوران مسارح أوروبا لمدة عام « كان يوسف فى أثنائها يدرس المسرح وينفذ مشروعا اختمر فى فكره وهو ايجاد مسرح مصرى للتمثيل الراقى[2] .

كما أننا وجدنا كثيرا من الممثلين قد سافروا إلى الخارج مثل استفان روستى الذى كان يمثل فى باريس والأستاذ أمين صدقى الذى كان يتفقد فى زياراته لها مسارحها وحركة التمثيل فيها وكذلك الأستاذ نجيب الريحانى .

وعلى هذا فقد افادتنا البعثات فى عدة أمور :

أولا : أنها ارست قواعد المسرح فى مصر .

---

(١) صبحى ـ كوكب الشرق ، العدد ١٦٢ فى ٢٧/ ٢/ ١٩٢٥ .
(٢) التياترو ـ العدد ٢ ، نوفمبر ١٩٢٤ .

ثانيا : خلقت جمهورا يقدر المسرح ويهتم به .

ثالثا : خرجت بالمسرح من نطاق الهون إلى نطاق الفن وأصبحت حرفيته أمنية عزيزة على كثير من المثقفين .

رابعا : خلقت نهضة فكرية تتجه نحو المسرح ساهمت فى خلق النقد المسرحى من العشوائية إلى العلمية بمحاولة تفهم أسسه وقواعده .

خامسا : كان لها الفضل فى اتجاه كثير من الأدباء للكتابة المسرحية والكتابة النقدية .

تاريخ المسرح

إن الملاحظة الجديرة بالتسجيل هى ان تاريخ المسرح من اهم العوامل المؤثرة فى النقد المسرحى . إذ أنه ليس من الطبيعى أن نجد نقدا لفن غير موجود فلولا ظهور المسرح لما كان هناك نقد مسرحى بالمرة فإن الابداع هو المرحلة الأولى من مراحل الألوان الفنية يأتى بعده النقد . وقيمة النقد محدودة دائما بقيمة المادة التى تنقدها ، فليس هناك نقد عظيم إلا إذا سبقه فن عظيم .

والظاهرة التى تسترعى الانتباه هى أنه فى عصور انحطاط الفنون تضعف القدرة النقدية لذا فان دراسة تاريخ المسرح كعامل مؤثر وفعال فى النقد المسرحى امر ضرورى للغاية . وليس هدفنا من كتابة تاريخ المسرح هنا هو ذكر أحد العوامل المؤثرة فى النقد المسرحى فقط ، ولكن لدراسة الامكانيات التى احتواها المسرح . وافسحت للنقد مكانا اتاح له أن يبرز فى مجال الكتابات النقدية الاخرى . هذا من ناحية ومن ناحية أخرى علينا أن نعرف قدرة هذا النقد الذى ساهم المسرح فى خلقه فى التاثير فى المسرح .

فالنقد فن من أهم الفنون التى تؤثر وتتاثر بالمادة التى تتخذها ميدانا لنقدها ، فالنقد وليد الابداع هذا فى مرحلته الاولى ، ويستمر كذلك فى مراحل

تطور الفن الا أنه يملك القدرة على توجيه هذا الابداع ويصبح فى حالات كثيرة المسيطر على عقول مجموعات من المبدعين تلتزم بتقنياته وتدافع عنها . وإذا نظرنا إلى تاريخ المسرح منذ ظهوره سنة ١٨٧٠ حتى سنة ١٩٢٣ فإننا نستطيع أن نعد هذه المرحلة فترة واحدة فى تاريخ المسرح المصرى ويمكننا أن نسميها فترة « النشاة » ولا يستطيع باحث أن يجزىء هذه المرحلة فى دراسته أو ان يتوقف عنها قبل سنة ١٩٢٣ . إذ أن المسرح المصرى مر فى هذه المرحلة بتجربة متكاملة ساهمت فى تشكيله فى نهاية الأمر . وهذه التجربة يمكن تقييمها داخل اطار النشاة إلى مراحل ثلاث لا تنفصل عن النشاة بأى حال من الاحوال وكل مرحلة منها تمثل جزءا من تجربة المسرح المصرى فى دور النشاة ، وتبدأ الفترة الاولى من (١٨٧٠ حتى ١٩٠٥) ويمكن تسميتها بدور التكوين ، وتبدأ الفترة الثانية من (١٩٠٥ حتى ١٩١٤) وهى يمكن ان تسمى بالدور الرومانسى اما الفترة الثالثة فتبدأ من (١٩١٥ حتى ١٩٢٣) وهو الدور الواقعى الذى مر به مسرحنا المعاصر .

وأهم ما يعنينا فى فترة نشاة المسرح المصرى (١٨٧٠ ـ ١٩٠٥) هو كيفية ظهوره وتطوره وأثر ذلك على النقد المسرحى .

فقد ظهر المسرح فى مصر نتيجة جهد فردى على يد يعقوب صنوع سنة ١٨٧٠ ، والوثائق التى بأيدينا كلها لا تشير إلى ظهور مسرح باللغة العربية قبل ذلك التاريخ ، ونحن بذلك نخرج خيال الظل والاراجوز وأعمال المحبظين من دائرة المسرح فهى اعمال لم تصل فى شكلها ومضمونها إلى ان تكون مسرحيات تعتمد على اساس درامى ، كما انها لم تكن تقدم مادة يمكن للناقد أن يقننها ثم يحاول نقدها . ومن الثابت لدينا ان يعقوب صنوع عندما أنشأ مسرحه لم يكن فى اعتباره ان يطور خيال الظل او الأراجوز وأعمال المحبظين ، وإنما كان فى اعتباره ان يقدم صورة للفن الذى رآه واعجب به فى زيارته لأوروبا ، وعرف دوره فى عملية التغيير الاجتماعى . والمهم لدينا ان المسرح ظهر باللغة العربية سنة ١٨٧٠ ، ومع ان ظهوره كان نتيجة جهد فردى الا أن نشاته ارتبطت فى مصر بحركة الاحياء التى قام بها التنويريون من مشيدى النهضة الحديثة ، وكانت هذه الحركة أثرا من آثار الاختلاط الثقافى بين مصر والغرب وقد لاقى مسرح صنوع نجاحا كبيرا الا انه لم يستمر اكثر

من سنتين ، ومهما تكن الأسباب التى أدت إلى توقف يعقوب صنوع فإن الذى يعنينا هنا هو لماذا لم يظهر مسرح مصرى بعد ذلك حتى سنة ١٨٧٦ حين قدم سليم النقاش إلى مصر والواقع أن الاجابة عن هذا السؤال ليست سهلة أو يسيرة ، بل هى من الصعوبة بمكان كبير لا يقل عن صعوبة الاجابة عن سؤال آخر ، وهو لماذا لم يكن فى مصر مسرح عربى قبل ذلك ؟[1] .

والإجابة عن هذين السؤالين ليست ضمن دائرة بحثنا الآن ، فان ما يعنينا فى المقام الأول هو صورة مسرح يعقوب صنوع وأثره على النقد .

كان مسرح صنوع ساذجا بسيطا قدم فيه مجموعة من مسرحيات الڤودڤيل ، وكان أداء يعقوب وممثليه متقبلا إلى درجة ما ، ولكنه لم يكن على درجة كبيرة ولم تكن مسرحياته كذلك . ولكن اختيار المسرحيات الغنائية ومسرحيات الفودفيل لا أظن أن للصدف يدا فيه . إذ أن طبيعة شعبنا الساخرة هى التى دفعت بيعقوب إلى هذا اللون ، هذا فضلا عن طبيعته المحبة للغناء أيضا فى وقت كان فيه الغناء من الفنون المستحبة لدى كل طبقاته .

وفى محاولة جادة للبحث عن نقد لهذه المسرحيات لم نعثر على أثر له إن كان قد وجد نقد لها باللغة العربية ، وفى يقينى أن هذه المسرحيات لم تخلف كتابات نقدية .

إذ أن معظم مشاهديها كانوا متلقين جدد لهذا الفن ، أو ممن يعرفونه ، وليست لديهم القدرة على نقده أو ربما كان أمر نقد هذه المسرحيات لا يعنيهم فى شىء .

وإذا تركنا فرقة يعقوب صنوع إلى الفرق الشامية الوافدة إلى مصر منذ سنة ١٨٧٦ حتى سنة ١٩٠٥ ، فاننا نجد هذه الفرق قد استطاعت أن تعمق الاحساس بالمسرح دون أن تخلق القدرة الواعية بالنقد المسرحى . فقد وفد سليم النقاش إلى مصر وقام بالتمثيل فيها فى ديسمبر ١٨٧٦ ولم يستمر طويلا إذ اتجه نحو الصحافة ، فتولى أمر فرقته بعد ذلك يوسف خياط سنة ١٨٧٧ ثم

---

(١) أجيب عن هذا السؤال فى كتاب العرب وفن المسرح الذى أخرجته المكتبة الثقافية فى عددها ٣٢٥ الصادر فى ١٩٧٥ .

انشق عنه سليمان القرادحى سنة ١٨٨٢ ، وظلت الفرقتان تعملان فى بعض الأحيان فى وقت واحد ، وظلت مدرسة النماش هى المسيطرة على المسرح حتى قدم القبانى إلى مصر سنة ١٨٨٤ ، فساد المسرح لون جديد يعتمد على المسرحية الغنائية ثم انشق عنه اسكندر فرح ، وكون فرقة تمثيلية سنة ١٨٩١ ، وبجانب هذه الفرق كانت هناك فرق أخرى تقوم بالتمثيل ولكنها لم تكن بذات خطر(١). ثم انشق سلامه حجازى عن اسكندر فرح سنة ١٩٠٥ وكون فرقة خاصة به .

وإذا نظرنا إلى هذه الفرق حتى تكوين سلامة لفرقته سنة ١٩٠٥ فاننا نجدها تؤدى نفس الأعمال المسرحية التى كان يمثلها مارون النقاش فى بيروت وسليم النقاش فى مصر . وقد أصبحت المسرحيات الممثلة قاسما مشتركا بين جميع الفرق . ومعظم هذه المسرحيات مترجمة ترجمة غير أمينة ، وهى متأثرة إلى حد كبير فى عملية اقتباسها بالأدب الشعبى وخصوصا فى نهايتها لقد أصر المترجمون على ان تكون النهاية سعيدة تشبها بما كان يضعه القصاص الشعبى كما كانت الترجمة ركيكة الأسلوب محشوة بالسجع يختلط أسلوبها بالشعر والنثر بلا ضابط كما أنه من الملاحظ أن الأعمال المسرحية المؤلفة كانت فى معظمها مستمدة من التراث الشعبى وقصص ألف ليلة وليلة ، وإذا استثنينا مارون النقاش فإننا نجد أهم مؤلف برز فى هذه الفترة هو أبو خليل القبانى الذى كان أديبا شاعرا نشرت له الأهرام بعض قصائد شعرية ، وقد استخدم هذه القدرة الشعرية فى كتابة المسرحية واستمد معظم موضوعاته من الأدب الشعبى العربى .

وعند النظر إلى هذه الفرق والمؤلفات المسرحية ، فاننا لا نجد اتجاها عاما نحو مذهب معين من مذاهب الفن المسرحى . فالمسرحيات المترجمة خليط ما بين الكلاسيكيه المحدثة والرومانسية أما المسرحيات المؤلفة فهى لا تتبع نمطا معينا ، ولا يمكن وضعها داخل مذهب فهى مجرد مؤلفات فقط لم تصل فى قدرتها الفنية إلى ان تتكامل التكامل الفنى المطلوب للمسرحية .

أما النقد المتخلف عن هذه الفترة فإننا لا نجد فيه نقدا فنيا حتى سنة

---

(١) أخبار هذه الفرق منشورة فى الأهرام والمؤيد والمقطم ومعظم صحف هذه الفترة .

١٨٩٨ إذ أن كل ما كتب عن المسرح قبل ذلك لا يعدو أن يكون كتابات للدعاية عنه بالتقريظ ، وهذه الكتابات تكشف لنا عن مدى تقبل المجتمع المصرى له هذا التقبل نستطيع لن نقول انه كان بلا حدود والذين يتهمون مجتمعا بمقاومته للمسرح ووقوفه ضده إنما يقولون ذلك عن طريق الرجم بالغيب وليس نتيجة البحث والاستقصاء الدقيق ، فاننى لم اجد كلمة واحدة حتى سنة ١٨٩٨ تحاول أن توقف من المسرح ، أو تطالب بمصادرته ، وفى هذا العام ظهر النقد الفنى كما ظهر معه نقد غايته توجيه المسرح اجتماعيا ، وقد اخذ النقد ينمو ببطء حتى سنة ١٩٠٥ ، وهى بداية الفترة الرومانسية للمسرح ، ففى هذا التاريخ انفصل سلامه حجازى عن اسكندر فرح ، وكون لنفسه فرقة مسرحية وقد وجد اسكندر فرح نفسه يواجه منافسا خطيرا هذا المنافس كان عماد مسرحه ، وقد ركز عليه الأضواء مدة تقرب من خمس عشرة سنة تعود الجمهور فيها أن يسمع صوت حجازى مغنيا للمنولوجات الطويلة فى مسرحيات فرقة اسكندر فرح .

وعندما كون سلامة حجازى فرقته توجه إليه الجمهور ، وكان على اسكندر فرح أن يقوم بعملية جديدة يجذب بها الجمهور اليه ، فاتجه نحو المسرحيات الرومانسية يحاول أن يشبع فهم الجمهور الغارق فى عاطفيات خلقتها ظروفه السياسية والاجتماعية فكتب مقالين فى صحيفة الظاهر الأولى بعنوان « نهضة جديدة » وفيها تحدث عن الجمهور وتطور وعيه وأنه أصبح وهو غير ما كان عليه بالأمس ، إذ ادرك فوائد فن التمثيل ومزاياه العديدة ، وبات يتطلب تمثيلا راقيا غير تمثيل الامس ، وروايات عصرية يفيد تمثيلها وتكون مواضيعها ملائمة للأحوال الحاضرة ، مؤثرة فى النفوس داعية إلى التبصر[1] .

ومهما يكن الغرض وراء هذه المقالة ، فإنها تكشف لنا عن تطور فى نفسية اسكندر فرح أدى بدوره إلى تطور أخر فى فرقته المسرحية ، ولم يكن اختياره للطريق الجديد لمسرحه ، وتركه للمسرحيات الغنائية إلى المسرحيات العصرية الاخلاقية ، كما أعلن فى مقالته الا بناء على دعوات ملحة من النقاد الذين كانوا يطالبون بالمزيد من المسرحيات التى تتناول عاداتهم وأخلاقهم .

---

(١) صحيفة الظاهر ـ العدد ٥٧ فى ٤/ ١٠/ ١٩٠٥ .

ويمكننا أن نعتبر هذا التطور أثرا من آثار الكتابات النقدية التى ظهرت فى هذه الفترة .

واسكندر فرح فى مقالته الثانية التى كتبها بعنوان « فن التمثيل وهل افاد الفائدة المطلوبة يكشف عن جانب مهم فى فهم نشأة المسرح المصرى ، فهو يبين لنا أن بداية المسرح مرت بمخطط واضح فى اذهان الرواد الأوائل لهذا الفن ، وأن هذه الخطة مرت بثلاث مراحل قدموا فى المرحلة الأولى المسرحيات التى تكثر فيها الخرافات والمجون والأنغام ، وهى الأحوال التى تتشوق إليها العامة[1] .

وهذا يكشف لنا عن مدى فهمه لطبيعة الجمهور كما يجعلنا نتناول المسرحيات المترجمة والمقتبسة بشىء من الحذر ، فلا نلقى اللوم على القائمين بها الا بحسب هذا المخطط ، ويكون حسابنا بعد ذلك للقيمة الحقيقية ، وهو على كل حال مخطط صادق إلى حد كبير فان الفن الوليد لم يكن لجمهور لم يره قبل ذلك أن يتقبله بالصورة الكاملة التى يمثل بها فى الخارج ، وان على هذه الصورة أن تبسط حسب ثقافته المرتبطة « فى جانب الحكاية » بالقصص الشعبى ، وعلى هذا فلابد أن يولد هذا الفن قريبا من حكايات ألف ليلة وليلة وقصص الحب العربى ، وقصص البطولة الشعبية لذا رأينا معظم المسرحيات المؤلفة تتجه إلى هذه المصادر وتتخذ منها موضوعا لمسرحياتها مثل « انس الجليس » و « نفح الربى » و « عفة المحبين » أو « ولادة » و « عنتر » و « ناكر الجميل » و « الأمير محمود » و « زهر الرياض » و « الشيخ وضاح ومصباح » و « قوت الارواح » و « المروءة والوفاء » و « المعتمد بن عباد » و « على بك » و « فتح الأندلس » و « اللقاء المانوس فى حرب البسوس » و السموءل أو وفاء العرب » و « الرشيد البرامكة » و « مهلهل سيد ربيعة » و « حياة امرىء القيس » و « ابن وائل » و « السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم » وكثير غيرها من المسرحيات التى استمدت أصولها من التراث العربى والشعبى ، ونحن إذا نظرنا إلى المسرحيات المترجمة والمقتبسة فان فى معظمها نفس روح البطولة ونفس الحس القصصى فى أدبنا الشعبى ، وادخلوا

---

(١) صحيفة الظاهر : العدد ٥٨٨ فى ٢٥/ ١٠/ ١٩٠٥

عليها التعديلات التى تجعلها قريبة الشبه بالروح الشعبية فى القصص العربى .

ويستمر اسكندر فرح فى ذكر هذا المخطط فيذكر انهم نجحوا فى الخطوة الأولى فتقدموا إلى الخطوة الثانية ، وهى تقديم المسرحيات البسيطة التى لا يمل منها الشعب ، ويرى فيها عظات بالغات ، وفى مقدمة هذه المسرحيات ما عربه الشيخ نجيب الحداد ، وهو يدافع عن هذه المسرحيات دفاعاً طويلا ثم يبين سر تمسكهم بهذه المسرحيات بأنها تحوى تحتها مجموعة من الحكم والمواعظ فقد مهد بها الفربيون للشعب سبل الوصول إلى الدرجة الثالثة ، وهى المسرحيات العصرية الاخلاقية ، وبالرغم من ذكره أنه فى صدد ابتداء مرحلة المسرحية العصرية الاخلاقية فانه اتجه إلى المسرحيات الرومانسية المترجمة ولم تبعد الترجمات التى قدمتها فرقته عن طريقة نجيب الحداد فى الترجمة .

وإذا كان اسكندر فرح قد اتجه إلى المسرحية الرومانسية فانه لم يملك غير ذلك فهى الوسيلة الوحيدة بالنسبة له لاجتذاب الجمهور الذى يعيش فى المرحلة الرومانسية وهى المرحلة القريبة الشبه من فرنسا بعد هزيمة نابليون .

وقد فشل اسكندر فرح فى الاستمرار بمسرحه فقد اغلق سنة ١٩٠٨ وليس مرد هذا إلى اتجاهه نحو المسرحيات الرومانسية ولكن مرده إلى أن سلامة حجازى سار فى نفس طريقه فقدم تلك المسرحيات الرومانسية للجمهور وكان هناك مجال للمفاضلة بين مسرحى سلامة واسكندر وإذا قسناهما بعقلية جمهور ذلك الوقت لرجحت كفة سلامة . فهو يقدم للجمهور المسرحيات الرومانسية كما يقدمها اسكندر فرح غير أنه يقدمها فى صورة غنائية لا تغير من جوهر ما تعود عليه الجمهور ، ولكنه يستمتع بصوت سلامة مع استمتاعه بالتمثيل ، وقد ساهمت هذه المنافسة فى زيادة الكتاب الذين يناصرون سلامة أو اسكندر فرح ، فتصدى كل واحد للدفاع عمن يرى فيه حامى فن المسرح ، ولم يقف النقد عند الدفاع فقط ولكن ظهرت محاولات نقدية يمكن أن يقال عنها انها جادة فى التعريف بالمسرحيات المقدمة ونقدها بقدر الإمكان ، وقد رأينا صحيفة الجوانب المصرية التى كان يرأس تحريرها الشاعر خليل مطران أهم صحيفة حاولت أن تقوم بدور كبير فى تأكيد المسرح فى أذهان الجمهور ببعض الدراسات حول بعض المسرحيات المقدمة سواء أكانت من فرقة سلامة أم من فرقة اسكندر فرح .

وقد كان الاتجاه الرومانسي هو السائد ليس في المنافسة بين اسكندر فرح وسلامة فقط ولكنه أيضا كان سائدا في معظم الفرق الصغيرة التي كانت تقوم بالتمثيل بجانب فرقتهما ولم يشذ عن هذا الاتجاه سوى الفرقة التي كونها سليمان الحداد[1] وعزيز عيد سنة ١٩٠٧ ، وقد اتجهت هذه الفرقة إلى المسرحيات الكوميدية تقدمها للجمهور ، وقد كان ظهور هذه الفرقة حدثا فنيا في تاريخ المسرح المصري ، فهي أول فرقة مصرية تحدد اتجاها لنفسها . فقد أعلن صاحب الفرقة انهما سيقومان « بتمثيل الروايات المضحكة (كوميدى) وهي روايات عصرية فكاهية [2] ومثلت الفرقة خمس مسرحيات هي « مباغتات الطلاق » و « ضربة مقرعة » التي أعاد تمثيلها عزيز عيد سنة ١٩١٥ ، ومسرحية « الابن الخارق للطبيعة » و « المجرم المخفى » و « الماسون » وبالرغم من أن صحيفة (الجريدة تذكر أن هذه الفرقة صادفت اقبالا عظيما)[3] . فإن هذه الفرقة لم تستمر طويلا ، وما ذكرته الجريدة لم يكن أكثر من اعلان للدعاية عن الفرقة فهي لم تلاق نجاحا يذكر مما ادى بصاحبيها إلى مجاراة تيار المسرحية الرومانسية فقدما مسرحية « الملك يلهو » لفيكتور هيجو في ١٨ من أكتوبر ١٩٠٧[4] . وتقديمهما لمسرحية الملك يلهو اعلان صريح لفشل المسرحية الكوميدية ، وغلبة المسرحية الرومانسية عليها ، وطغيانها على ما عداها من الألوان الأخرى . ومع انهما تحولا عن الكوميدى إلى المسرحية الرومانسية فان الجمهور لم يستجب لهما لان الفكرة السابقة عن مسرحهما بأنه مسرح للكوميدى كانت تجعل الناس يتصورون ان اى مسرحية تقدمها الفرقة إنما هي مسرحية كوميدية ، ولذا توقفت الفرقة واعتزل سليمان الحداد المسرح واتجه نحو التعليم ، فأنشأ مدرسة لتعليم الأطفال بينما استمر

---

(١) يذكر محمد يوسف نجم في كتابه « المسرحية في الادب العربي الحديث » ص ١٦٥ ان اخباره استمرت حتى سنة ١٩٠٦ ، وذلك اعتمادا على صحيفة الاهرام التي كانت اهم مصدر من المصادر التي استقى منها تصنيف كتابه عن الفرق المسرحية ، وهو لم يتبع في تصنيفه سليمان الحداد تتبعا كاملا فذكره مع الفرق الصغيرة بالرغم من الدور الكبير الذي قام به في المسرح المصري فهو الوحيد من بين معاصريه الذي لا زال تاثيره باقيا في مسرحنا فان تلميذه عزيز عيد قد حمل طريقته في الاخراج واستطاع ان يفرض بها نفسه على فن المسرح حتى عد بحق ابا المسرح المصري الحديث .

(٢) المقطم - العدد ٥٦٩ في ٧/ ٩/ ١٩٠٧ .

(٣) الجريدة - العدد ٥١٦٤ في ١٩/ ٩/ ١٩٠٧ .

(٤) المقطم : العدد ٥٦٤٤ في ١٦/١٠/١٩٠٧ .

عزيز عيد يقتحم عالم المسرح متنقلا بين الفرق المسرحية محاولا أن يقنع اصحابها باتجاهه .

وإذا تركنا فرقة عزيز عيد وسليمان الحداد فاننا لا نجد فرقة ذات خطر تشذ[1] عن الاتجاه الرومانسى . وقد ساد المسرح فترة هدوء نسبى بعد توقف فرقة عزيز عيد وسليمان الحداد ، وقد تابع توقفهما توقف فرقة من أكبر الفرق فى المسرح المعاصر وهى فرقة اسكندر فرح إذ عجزت عن مقاومة النجاح الكبير الذى لاقاه سلامة حجازى .

ولم يستمر سلامة حجازى طويلا إذ مرض مرضا أعجزه عن أداء ادواره ، واستمرت فرقته تقوم بالتمثيل بادارة عبد الله عكاشة وأحمد ابو العدل تحت اشرافه ثم انحلت وتكونت بعد ذلك باسم شركة التمثيل العربى بادارة عبد الله عكاشة حتى شفى الشيخ سلامة فى يونيو ١٩١٠ فكون لنفسه فرقة تمثيلية .

وإذا نظرنا إلى المسرح منذ ١٩٠٥ حتى ١٩١٢ ، فاننا لا نجد مسرحيات مؤلفه يمكن ان تثير ذهن الناقد ، ولا مسرحيات مترجمة على درجة كبيرة من الفن ، والمسرحيات التى استطاعت أن تقنع الجمهور لم يتركها النقاد دون عرض وتحليل مثل مسرحية « هملت » و « روميو وجولييت » و « ابن الشعب » و « صاحب معامل الحديد » . ولكن أثر النقد كان ضعيفا على المسرح ، كما كانت الحركة المسرحية ضعيفة على النقد وخصوصا بعد توقف فرقة عزيز عيد وسليمان الحداد ومن بعدهما فرقة أسكندر فرح . وكانت معظم الكتابات النقدية إن هى الا كتابات دعائية حرصا على المسرح من التوقف أو هى كتابات يقصد منها توجيه الحركة المسرحية ، ودفعها تجاه المجتمع والقليل الذى التزم أصحابه ببعض المعرفة بالفن كان مبنيا على الذوق الخالص دون التقنيات الفنية .

وقد ظهر أثر كتابات المهتمين بالمسرح عند عودة جورج أبيض من أوروبا إذ استقبلته الصحف استقبالا حارا وتناولته معظمها بالتقريظ فى أدائه

---

(١) لم تشذ فرقة عن الاتجاه الرومانسى فى هذه الفترة سوى فرقة أمين عطا الله وهى لم تكن ذات خطر فهى فرقة كانت انسلية جمهور الدرجة الثالثة .

للمسرحيات الفرنسية التى كانت تمثلها فرقته وطالبته ان يقوم بالتمثيل باللغة العربية ، وألحت عليه فى ذلك ، فاستجاب جورج لالحاح الصحافة ، ودعوة القوميين المصريين له بتاصيل المسرح فى مصر فكون فرقته المسرحية فى سنة ١٩١٢ ، وقدمت فى موسمها الأول ثلاث مسرحيات هى « اوديب ملكا » لسوفوكليس « ترجمة فرح انطون و « لويس الحادى عشر » ترجمة الياس فياض و « عطيل » ترجمة خليل مطران . ومنذ أن مثلت المسرحيات الثلاث والنقد لم يتوقف بل ظهر قويا ينبىء عن قدرة فنية ، ومعرفة كاملة للمسرح لم يكن لها أن تظهر لحظة ضعف الأداء المسرحى . وقد أخذ النقاد يشجعون جورج فى كل ما يقدمه للمسرح ، وهو ان لاقى من قلة من النقاد هجوما الا أن ما كتب عنه من انصاف وتقدير كان فوق ما تصل اليه اى فرقة من الفرق المسرحية . وحتى الهجوم عليه لا نعتبره : او محاولة لضرب مسرحه وإنما هى محاولة لضرب الغرور فى نفسه ، فان الهجوم فى ميدان الفن يعادل المدح إذ ان كليهما يلفت النظر بل ان الهجوم ليزيد من اهتمام الناس ويدفعهم إلى رؤية هذا المنقود حتى يصبحوا معه او عليه .

وإذا نظرنا إلى كتابات الاهرام فى عام ١٩١٢ ، ١٩١٣ ، ١٩١٤ فاننا نلاحظ نهضة مسرحية كبرى فسلامة حجازى ، وعبد الله عكاشة بفرقتيهما يحاولان أن يجاريا فرقة جورج أبيض فيقدمان مسرحيات رومانسية جديدة . والنقد يتابع هذه الحركة باهتمام فهو يشجعها ويقف وراءها وقد ادى هذا الاهتمام إلى ظهور اعمال مسرحية مؤلفة متكاملة فى تأليفها مثل مسرحية « السلطان صلاح الدين » لفرح انطون ، وكذلك ظهور المسرحية الاجتماعية « مصر الجديدة ومصر القديمة » للمؤلف نفسه ، وهى وإن كانت مقتبسة من مسرحية « زازا » الا أن قوة التمثيل جعلتها تقرب من التأليف ، وتتخذ الطابع المحلى للبيئة المصرية ، وما فيها من فساد فى ذلك الوقت كما تحمل الدعوة التى كان ينادى بها المصلحون « العمل اولا » ، ولم يتوقف تيار النقد عن تقديم مسرحيات جورج أبيض وسلامة حجازى وعبد الله عكاشة حتى كون الثلاثة فرقة واحدة سنة ١٩١٤ ، ثم انفصل عكاشة عن جورج وسلامة وهنا اصبح لكل مسرح نقاده المدافعون عنه .

وانضمام جورج وعبد الله عكاشة وسلامة حجازى فى فرقة واحدة بعد

نكسة للحركة المسرحية ، إذ أن سلامة وعبد الله عكاشة ، يؤديان المسرحيات الرومانسية بطريقة فطرية ليس فيها الدراسة والفن العميق ، وانضمامهم لجورج يعنى أن جورج يدرك أن لهما جمهورا له خطره وأنه لم يستطع أن يجذبه بمفرده . فارتد إلى الاتجاه القديم يعترف بصاحبيه ، ويعمل معهما ، وفى هذا تأكيد لضعف أصالة جورج ، فلو أن جورج كان يملك صلابة الفنان ، والقدرة على مواجهة التحديات ، ووقف بفرقته منفردا لاستطاع أن يعمق المسرح الجديد دون أن يحدث الصدع أو الانحراف الذى حدث فيه بعد ذلك ، وادى إلى تعميق حركة النقد المسرحى بالدراسة الواعية الجادة دون أن يتشتت فى بعض محاولات التزييف الدعائية التى قام بها بعض النقاد لحساب الفرق التجارية ، أو المحاولات الصادقة فى النقد ، ولكنها لم تكن تمس المسرح فنيا فى كثير أو قليل ، وإنما كانت تعيب عليه فقط اتجاهه نحو الجنس وسيره فى طريق خطر على المجتمع .

وقد ظهر هذا الاتجاه حين حول عزيز عيد فرقة عبد الله عكاشة التى لم تستطع أن تقف أمام فرقة جورج فى تمثيل الدراما فسهل على عزيز عيد أن يحولها إلى الكوميديا وهو يعلم رغبة صاحبها فى الكسب ، وبهذا تكون الفرصة قد أتيحت له مرة ثانية فى تقديم المسرحيات الكوميدية التى سبق أن مثلها سنة ١٩٠٧ فمثلت الفرقة مسرحية « يا ست ما تمشيش كده عريانه » و « بسلامته لسه مدخلش دنيا » و « ضربة مقرعة » وقد استفاد عزيز عيد من تجربته السابقة واستغل ظروف الحرب وما استتبعها من انهيار خلقى فى تقديم هذا اللون محشوا بصور جنسية فاضحة ، وكان هذا فى زعمه بداية يعقبها تحول نحو مسرحيات الكوميديا الاخلاقية وساعده فى هذا الاتجاه ممثل يجيد الفرنسية هو أمين صدقى الذى قام بالترجمة على طريقة عزيز خير قيام .

ولكن عزيز فشل ، وتوقفت الفرقة بينما سار أمين صدقى فى هذه الخطة موغلا فى استخدام الجنس كأداة من أدوات مسرحه ، وكلما ازداد ربحه ازدادت المسرحيات التى يقدمها تهتكا وخلاعة وقد جذب نحوه نجيب الريحانى بعد أن تزاملا فى التمثيل فى مقهى « الأبيه دى روز » ونجحا فى تمثيل اسكتشات تصور غفلة الفلاحين والصعايدة نتيجة انتقالهم إلى بيئات جديدة ، فقد نجح هذا اللون الذى يسخر من الغفلة ، وتبنى موضوعاته من سوء

التفاهم الناجم من الحياة الجديدة التى يعيشها ابطال مسرحياتهم ، وقد برزت فى هذا الميدان شخصية كشكش بيك التى يمثلها الريحانى ، وشخصية البربرى التى يمثلها على الكسار .

وبعد انتقال امين صدقى والريحانى من مقهى « الابيه دى روز » إلى مسرح الماجستيك اخذ هذا اللون من الاسكتشات طابعا عاما للمسرحيات التى يقدمانها ، وقد حشرت بالاغانى التى تتخذ من الجنس والمغنيات موضوعا لها ، وقد استجاب كثير من طلاب المتعة لهذا المسرح ، واعجبوا بما يقدم من وسائل التسلية مما أدى إلى ازدياد نجاحه ، ونجاح كل مقلد لهما . ثم انفصل الريحانى عن امين صدقى وبحث امين عن شريك له يقوم بأدوار تماثل ما يقوم به الريحانى ، فلم يجد امامه سوى الكسار وراج مسرحهما ايضا رواجا كبيرا . وتابعهما فى تقليد هذا اللون بعض الممثلين الجادين من أمثال محمد بهجت ، فقد جذبه امين صدقى لمسرحه ليضمن اضطراد النجاح والتغلب على منافسة الريحانى ، وقد ادت المنافسة بين الريحانى وصدقى إلى ازدياد صورة المجون حتى انقلبت المسارح التى تقدم هذا اللون إلى مواخير دونها مقاهى الليل وقد مثلت مسرحيات تحمل عناوينها الاغراءات الجنسية « اللّى فيهم » و « احلاهم » و « ست الكل » و « زازوه وظريفه » و « مرحب » .

وقد واجه النقاد هذا الاتجاه بحدة وعنف ، واجهوه لأنه يزيف المجتمع ، ويزيف النقد ايضا ، فقد اصطنع أصحاب الفرق بعض الكتاب يدافعون عن اعمالهم ضد النقاد ، أو يقدمونها فى صورة جميلة محببة للنفس ، مطلية بالدعوة الاخلاقية التى ادعوا أن مسارحهم تدعو اليها .

وكانت مواجهة النقاد لهذا اللون عنيفة ، فقد حاولوا التخلص من هذا الاتجاه عن طريق الدعوة إلى ما أسموه بمذهب الحقيقة ، وهو ترجمة للفظة Realism . فإن الواقعية بما فيها من كشف لعيوب المجتمع يمكنها أن تجذب الناس نحوها وتخلصهم من المسارح الهزلية الخليعة . كما اتجهوا إلى أصحاب الفرق الجدية يوجهونها ويشجعونها ، ويدافعون عنها غير أن هذه الفرق لم تكن على درجة كبيرة من الصلابة لتقدم فنا يستطيع أن يرتفع إلى الدرجة التى يقاوم بها التزييف الذى لون بالجنس مسرحيات « الفودفيل »

فجورج أبيض وهنت عزيمته وأخذ يكرر تمثيل المسرحيات التى بدأ بها حياته الفنية ، ولم يقف به الامر عند هذا الحد بل عاد إلى تمثيل مسرحيات قديمة مثلت فى بداية ظهور المسرح المصرى بنفس الترجمة القديمة مثل مسرحية « تليماك » و « أبى الحسن المغفل » ولم يقدم سلامة حجازى شيئا جديدا بعد انفصاله عن جورج سنة ١٩١٦ ، وليس لنا أن نطالب رجلا جاوز الستين من عمره أن يقدم جديدا بالنسبة لفن يعتمد على الحركة والنشاط الدائب فقنع الجمهور بصوته ورضى هو بذلك .

ولم يكن امامهم الا أن يشجعوا فرقة جديدة مثل فرقة عبد الرحمن رشدى لتقدم لهم الصورة الحقيقية لهذا الفنّ مدعما باتجاههم الجديد وهو مذهب الحقيقة . وقد ساعد هذه الفرقة المثاليون والقوميون من انصار المسرح فنقدوا المسرحيات التى كانت تقدمها الفرقة نقدا فنيا ، وقد استطاعت الفرقة أن تقاوم إلى حد ما تيار المسرح الخليع ، وكانت تقف بجوارها فرقة منيرة المهدية تقدم الأوبرات التى كان يقوم بترجمتها فرح انطون مثل أوبرا « كارمن » وأوبرا « عايدة » وإلى جانبهما يظهر من وقت لآخر جورج أبيض ، وتشارك بعض الفرق الصغيرة هذا الاتجاه مثل فرقة عمر وصفى ، وانتهى الأمر سنة ١٩٢١ بظهور فرقه عزيز عيد الجديدة التى سارت فى الاتجاه الفنى السائد ، اتجاه مذهب الحقيقة إلا أن الفرقة انحلت ليسافر عزيز عيد إلى ايطاليا مع يوسف وهبى ثم يعودان سنة ١٩٢٣ ليبدأ المسرح مرحلة جديدة أكثر استقرارا ووضوحا من المرحلة السابقة .

وإذا نظرنا إلى هذه الاتجاهات فى المسرح فاننا نلاحظ تضاربا فى المسرحيات التى تؤديها الفرق المسرحية بين المترجمة والمقتبسة وأخيرا المؤلفة ، وقد غلب على التأليف الاتجاه الواقعى كمحاولة لصد تيار المسرح الخليع ، فألف حسين رمزى مسرحية « الضحايا » و « طريد الأسرة » وألف محمد تيمور مسرحية « عصفور فى القفص » و « عبد الستار افندى » و « الهاوية » التى مثلتها فرقة عزيز عيد سنة ١٩٢١ .

ونستطيع القول بأن النقاد هم الذين وجهوا المسرح فى المرحلة الثالثة سنة ١٩١٥ ـ ١٩٢٣ إلى الاتجاه نحو مذهب الحقيقة . ورغما عن ظروف المجتمع ابان الحرب العالمية الأولى وتعاون جيش الاحتلال بمخطط سياسى

واضح يسير نحو هدف محدد وهو انهيار المجتمع وتشجيع كل ما يساعد على ذلك ، وقد استطاع النقاد القوميون ، واصحاب المثل العليا أن يوقفوا هذا التيار ، ويؤدوا بالفرق المسرحية الخليعة إلى تغيير اتجاهاتها ، فاتجه الريحاني نحو الكوميديا الأخلاقية . وخفف أمين صدقي والكسار من حدة الاتجار بالجنس . ووجد عزيز ارضا يقيم فيها تجاربه الفنية في تقديم المسرحية الاجتماعية .

وإذا نظرنا إلى هذه الفترة كلها في تاريخ المسرح لوجدنا انها حقل التجارب الذى مر به المسرح المصرى وكان من الممكن أن يؤدى إلى ظهور مسرح مصرى اصيل لا سيما وانه في نهاية الفترة برزت تجارب في تأليف المسرحية الواقعية كانت تبشر بخير كثير .

ولو امعنا النظر فيما بعد ذلك لوجدنا ان ما قدم لنا من تراث مسرحى إنما هو نتيجة لهذه التجارب المسرحية التى قام بها الرواد الأوائل وما عانوه في سبيل تأكيد المسرح في وجدان الجمهور المصرى ، ويرجع الدور الأكبر في هذا للنقد كما يرجع للمسرح الدور الأول في ايجاد هذا النقد . إذ أن الملاحظة الهامة والواضحة ان تاريخ النقد المسرحى مرتبط إلى حد كبير بتاريخ المسرح ، بل ان الدارس للنقد المسرحى ليتمثل تاريخ المسرح بكل أبعاده وحدوده غير اننا لا نجد النقد المسرحى يظهر مع بداية ظهور المسرح بل يتخلف عنه اربع سنوات إذ اننا لم نجد كتابات نقدية حتى ١٦ من ديسمبر ١٨٧٦ حين حضرت فرقة سليم النقاش إلى مصر ، ولم تخلف لنا فرقة يعقوب صنوع أى كتابات نقدية وما ظهر من الكتابات عن المسرح منذ سنة ١٨٧٦ حتى سنة ١٨٩٨ لا يعدو أن يكون مجرد انطباعات حول المسرح تدعو له دون ان يكون لها سند عن المعرفة العامة به ، فهو مجرد ادراك سطحى للنص نفسه بغير تنبه للجوانب الأخرى التى يحتويها الفن المسرحى بعيداً عن هذه الزاوية إذ ان فن المسرح لا يعتمد على النص فقط ولكنه يعتمد على الطريقة التى يتم بها هذا النص من خلال رسم الشخصيات عن طريق الحوار ، وابراز الحادثة والحركة المسرحية متماسكة في وحدة موضوعية متكاملة ، وهذا التصور لم يكن واضحا وضوحا كاملا في مدركاتهم .

وحتى سنة ١٨٩٨ لم تظهر كتابات نقدية يمكن ان تكون محل الدراسة

والبحث ومن الملاحظ بالنسبة لهذا النقد انه لا يمكن دراسته ككل موحد إذ تنوعت صوره تبعا لظروف المسرح وظروف العصر نفسه ، هذه الصور لا تربطها ببعضها رابطة فنية قوية وإنما يجمعها انها تتخذ المسرح موضوعا لها . وعند استقراء المقالات النقدية وتصنيفها امكن تقسيم هذه الصور إلى ثلاثة أنواع :

اولا : نقد الدعاية وهو النقد الذى ظهر متقدما عن الأنواع الأخرى من النقد إذ ظهر بظهور المسرح الشامى الوافد سنة ١٨٧٦ ، ويتناول المسرح ويدعو له ويدافع عنه ، وقد مر هذا النقد بمراحل اختلفت كل مرحله عن الاخرى من حيث القيمة والهدف .

ثانيا : نقد توجيهى هدفه استخدام المسرح اداة للتوجيه الاجتماعى ، وهذا النقد مرتبط إلى حد كبير بمفهوم الوظيفة الاجتماعية للفن وتطور هذا اللون تبعا لتطور ظروف المجتمع منذ ١٨٩٨ وهو بداية ظهوره حتى سنة ١٩٢٣ ، وهى نهاية المرحلة التى ندرسها ، كما أن تطوره أيضا كان نتيجة لتطور مفهوم الوظيفة الاجتماعية فى الفن لدى نقاد هذه الفترة .

ثالثا : النقد الفنى وهو النقد المرتبط بالأسس والقيم النظرية للمسرح ويبدأ فى الظهور سنة ١٨٩٨ . وقد وجدنا لونين منه نقد نظرى يحاول تقديم نظرية المسرح حسب إدراكهم لها ، ونقد تطبيقى يقوم على اساس تطبيق نظريات المسرح فى نقد المسرحيات التى تقدمها الفرق المسرحية وهذا النقد بدوره مر بمراحل فى طريق تطوره نحو الاكتمال كل مرحلة منها ذات سمة خاصة تختلف عن سابقتها . وسنتناول هذه الألوان فنيا بالتفصيل بعد ذلك . ولكننا سنتعرف هنا على جوانبها التاريخية وأثر المسرح عليها وأثرها على المسرح .

وسنبدأ الحديث عن نقد الدعاية لأنه النقد الذى سبق فى الظهور الالوان الأخرى من النقد كما انه النقد الذى يمكن أن يوضح لنا نشأة المسرح من بداية ظهوره وحالته والصورة التى كان عليها ومدى تقبل الجماهير له .

وعندما نتعرض لهذا النقد بالدراسة فى الفترة ما بين ١٨٧٦ ـ ١٩٢٣

نجد ان هذا اللون سار مع تاريخ المسرح فى خط واحد ، وإلى هذا السبب ترجع اهميته ، فهو لم يتخذ صورة فنية كاملة ، ولم يتلمس طريق الفن ، وانما حاول أن يقدم المسرح منذ البداية إلى الجماهير عن طريق الدعاية له . وترجع اهمية هذا النقد إلى أنه يمثل الصورة النقدية الوحيدة للمسرح منذ ظهوره فى ١٦ من ديسمبر ١٨٧٦ ، وهو تاريخ أول مقالة للدعاية عن المسرح حتى سنة ١٨٩٨ . فقد ظهر إلى جانبه نقد يفيد المجتمع ، ويطالب بان يقوم المسرح بالمساهمة فى عملية التغير الاجتماعى ، كما ظهر ايضا النقد الفنى الذى يلتمس المعرفة باسس المسرح ، وتقديمها إما نظريا ، أو عن طريق التطبيق على المسرحيات المقدمة من الفرق المصرية ، وليس معنى ذلك أن نقد الدعاية توقف سنة ١٨٩٨ ، بل سار فى طريقه كلون من ألوان النقد لم يخفت أثره فى توجيه حركة المسرح حتى نهاية المرحلة التى ندرسها ، وبعد هذه المرحلة ، ونحن لا نغالى اذا قلنا إن هذا اللون من النقد لم يمت حتى الوقت الحالى فلا زالت هناك كتابات تقوم بالدعاية لبعض المسرحيات وإن كانت تتخذ فى ظاهرها صورة النقد الفنى .

ونقد الدعاية لم يكن فى جميع مراحل النقد على قدر كبير من القوة والتأثير باستمرار ، ولكنه مر بمراحل ثلاث ، كل مرحلة من هذه المراحل تختلف كما وكيفا عن سابقتها ويتحدد تاريخ المرحلة الأولى بالسادس عشر من ديسمبر ١٨٧٦ ، وينتهى سنة ١٩٠٥ عند انفصال سلامة حجازى عن إسكندر فرح وتكوينه لفرقة جديدة ، وتنتهى المرحلة الثانية سنة ١٩١٤ بانحراف تيار المسرح عن اتجاهه الجدى حتى ظهور فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ ، وهى نهاية المرحلة الثالثة .

اتخذ نقد الدعاية الدعوة المخلصة للمسرح وللفرق الاجنبية هدفا له حتى سنة ١٩٠٥ وهو التاريخ الذى تنتهى به المرحلة الأولى لهذا النقد كما تبدأ به المرحلة الثانية أيضا .

وكانت صورته فى البداية هى الخبر الصحفى ضمن باب الأخبار المحلية ، أو أخبار العاصمة المنشورة فى المجلات والصحف اليومية او الاسبوعية الصادرة فى تلك الفترة . وقد ظهر هذا الاهتمام فى متابعتها للحركة المسرحية ، اذ كانت الصحافة تهتم بالدعاية للفرق وتتابع أعمالها

باستمرار كما حدث مع فرقة سليم النقاش ويوسف خياط وسليمان القرداحى وابو خليل القبانى واسكندر فرح وسليمان الحداد وسلامة حجازى والكثير من الفرق الصغيرة الاخرى التى كانت تظهر لوقت قصير ثم تختفى .

ولم يقتصر هذا الاهتمام على الفرق العربية بل تعداها إلى الفرق الاجنبية التى كانت تؤدى مسرحياتها فى دار الاوبرا ، أو مسرح برنتانيا ، أو مسرح زيزينيا والحمراء بالاسكندرية . وقد سجلت لنا الاهرام وهى أولى الصحف التى اهتمت بالمسرح هذه ـ الاهتمامات فى كتاباتها عن المسرح . وقد كانت الصحف الأخرى مثل الوطن والتجارة ومصر تشاركها هذا الاهتمام غير أن هذه الصحف لم يبق منها مما صدر فى هذه المرحلة الكثير وما بقى منها يشير إلى هذا الاهتمام ، وقد تابعت الصحف الأخرى الأهرام فى اهتماماتها بالمسرح عند ظهورها بعد ذلك مثل المقطم والمؤيد والاخبار والأفكار والأهالى والرقيب ومجلة سليم سركيس التى سميت باسمة ، والجامعة ، والزهور .

اما فى المرحلة الثانية (١٩٠٥ ـ ١٩١٤) فقد اتخذ هذا النقد صورة تختلف عن صورته السابقة ولم تكن اغراضه نقية نقاء ماسبق أن كتب .

فقد انفصل سلامة حجازى عن اسكندر فرح سنة ١٩٠٥ ، وكون لنفسه فرقة جديدة ولم يغير هذا الانفصال نقد الدعاية فقط ، بل غير ايضا من اتجاهات المسرح نفسه .

ويعتبر هذا التاريخ كما سبق ان حددنا بداية مرحلة جديدة فى تاريخ المسرح نفسه .

ويرجع ذلك إلى أن اسكندر فرح قبل هذا الانفصال كان يحاول أن يجذب الجمهور للمسرح عن طريق استغلال طاقة سلامة حجازى الفنائية ، فقدم مسرحيات محشوة منولوجات شعرية يغنيها سلامة حجازى ، ولم تكن هذه المنولوجات من مستلزمات العمل المسرحى ، ولا تمثل جزءا من مقوماته ، ولكنها كانت من مستلزمات مسرح اسكندر فرح .

وقد ربطت هذه الطريقة المسرح فى اذهان الجمهور بالغناء ، وقد كان فهمهم هذا سببا من اسباب تحول الجمهور عن فرقة اسكندر فرح إلى فرقة سلامة حجازى الجديدة . إذ ـ أن الجمهور كان يذهب ليتمتع بالغناء مع

التمثيل ، وقد فقدت مسرحيات اسكندر فرح مقوما من اهم مقومات المسرح فى نظر الجمهور وهو الغناء .

وكان على اسكندر فرح أن يعمل على تغيير هذه الفكرة من اذهان الجمهور ليعيده فلم يجد أمامه غير الاتجاه إلى المسرحيات الرومانسية يغذى بها عواطف الجمهور المستفزة نحو كل ما يمكن أن يثيرها نتيجة للظروف السياسية والاجتماعية ، ومع هذا فإن الجمهور لم يعره التفاتا فاتجه إلى الصحافة ليعلن عن نفسه ، وقد بدأ بالاعلان عن نهاية مرحلة المسرح الغنائى وبداية المسرحية العصرية الاخلاقية[1] ودفع بمجموعة من اصدقائه الكتاب ليكتبوا له مثل سليم سركيس واسماعيل عاصم وحسين المرصفى[2] وآخرين لم تكتب أسماؤهم فى صحف الافكار والجوانب المصرية والظاهر والصاعقة . ولم يسكت سلامة حجازى إزاء هذا النوع من النقد الذى يهدد مسرحه بالتوقف ، بل فتح مسرحه للصحفيين ، ودفع بالكثيرين منهم إلى الكتابة عنه مما أدى إلى نوع من الاتزان بين لونين من ألوان الفن المسرحى ، وهكذا قام النقد بهذا الدور حتى انتهى بغلبة الأصلح . والأصلح هنا هو اللون الذى يعتقد الجمهور أنه المسرح ، وهى المسرحيات الرومانسية الممزوجة بالغناء .

وبعجز إسكندر فرح عن تقديم هذا اللون توقفت فرقته فى مارس ١٩٠٨ وبهذا أصبح سلامة حجازى سيد المسرح بلا منازع حتى مرضه فى نوفمبر من عام ١٩٠٩ .

ونتيجة لتوقف المنافسة بين المسارح كاد نقد الدعاية أن يتوقف حتى ظهرت فرقة جورج أبيض ، ودعمت الاتجاه الرومانسى الخالص فى المسرح المصرى . ولم تصبح المقالات الدعائية شيئا ذا قيمة فى ميدان النقد المسرحى بل تناثرت فى خضم الكتابات النقدية الجادة ولم تأت سنة ١٩٥٠ حتى انحرف تيار المسرح عن تطوره الطبيعى فى الارتقاء نحو تكوين مسرح مصرى له

---

(١) اسكندر فرح الظاهر ، العدد ٥٧٠ فى ٤/ ١٠/ ١٩٠٥ والعدد ٥٨٨ فى ٢٥/ ١٠/ ١٩٠٥ م لم يقدم اسكندر فرح المسرحية العصرية الاخلاقية كما وعد ، ربما كان ذلك لعدم وجود المؤلف الذى يمكن ان يقدم له هذا اللون من المسرحيات .

(٢) الجوانب المصرية : العدد ١٢٣٤ فى ٨/ ٣/ ١٩٠٧ .

تقاليده واسسه الراسخة إلى تقديم مسرحيات الڤودڤيل والريڤيو الفرنسية (الخليعة يعربونها ويترجمونها ، ويزيدون من خلاعتها) .

وقد ظهرت هذه الحركة ـ أول ما ظهرت ـ عند انضمام عزيز عيد لفرقة عبد الله عكاشة سنة ١٩١٦ تقبلها بعض الجمهور الغارق في سلبيته بفعل ظروف الاحتلال ، والحرب تقبلا أدى إلى نجاحها نجاحا منقطع النظير مما حدا بالفرق الصغيرة إلى ترسم هذا الطريق وحتى سنة ١٩٢٣ كاد هذا اللون أن يصبح اتجاها عاما للمسرح لولا الدور الكبير الذى قام به المثاليون والقوميين المصريون في مقاومتهم لهذا الاتجاه بتشجيع فرقة عبد الرحمن رشدى ثم الفرقة التى ألفها عزيز عيد بعد ذلك والتى حاول أن يقدم فيها المسرحية الواقعية سنة ١٩٢١ . وقد كانت هناك محاولات جادة لتأليف المسرحيات التى تنهج نحو الواقعية ، وتناقش قضايا المجتمع في فترة الحرب العالمية الاولى .

وكانت محاولات المثالين والقوميين في مواجهة هذا التيار سببا من اهم الأسباب التى ادت بعزيز عيد سنة ١٩١٦ إلى ان يواجه هذا النقد العنيف ضده وضد مسرحه ومن تابعه بعد ذلك من نقاد تحملوا عبء الدفاع عنه وعن مسرحه والدعاية له ، فكان أخطر ناقد من النقاد الذين يدعون لمسرح الڤودڤيل والريڤيو هو ميخائيل ارمانيوس ومصدر خطورته ترجع إلى معرفته معرفة طيبة لأصول النقد المسرحى ، وقد ظهر ذلك في نقده لمسرحيته القرية الحمراء الذى شذ عن كل ما كتبه في اتباعه للأصول النقدية وبعده فيه عن الغرض وقد كان محررا من محررى صحيفة الوطن ذات الشهرة الكبيرة في ذلك ـ الوقت لظروف سياسية خاصة وكتابته عن مسرح الڤودڤيل جزء من عمله الذى يمكن أن يتابعه باستمرار فضلا عن أنه يجيد الجدال إلى حد كبير وله قدرة كبيرة على اللدد والخصومة .

وقد ذكر ميخائيل ارمانيوس السبب الذى اداه إلى الدفاع عن هذا اللون من المسرحيات وهو الشفقة على فن يدفع المجتمع نحو النمو ، وكذلك شفقته على روز اليوسف الفودفيلة الرشيقة التى آلمه شكاتها من اولئك الكتاب الذين يهاجمونها لتمثيلها مسرحيات الڤودڤيل والريڤيو وذكر على سبيل الدعاية لمسرحية « بسلامته لسه ما دخلش دنيا » التى تمثلها فرقة عبد الله عكاشة

وعزيز عيد « أنها أحدقت فى بناظريها ، وقد باحت اجفانها بسرائر نفسها ثم قالت بهدوء سحرى وكمان رايحين عن قريب نمثل فودفيلا جديدا وجميلا للغاية اسمه لسه بسلامته مادخلش دنيا »[1] .

ومن هذه العبارة يمكن أن ندرك مدى الإغراض الذى يحمله ميخائيل ارمانيوس فى دفاعه عن مسرحيات عبد الله عكاشة وعزيز عيد ودفاع ميخائيل ضد الهجوم الموجه للفودفيل والريفيو وعزيز عيد ، وصل إلى حد تمجيد عزيز عيد ومسرحياته المعربة التى يراها تدعو للفضيلة[2] ولم يستمر ميخائيل ارمانيوس طويلا فى دور المحامى عن عزيز عيد وفودفيلة بل انقلب عليهما يهاجمهما هجوما عنيفا ، وذلك بسبب شجاره مع امين صدقى عند نقده لمسرحيته (القرية الحمراء) التى مثلتها فرقة عكاشة وعزيز عيد . وقد وصل فى هجومه إلى حد استعداء السلطان على عزيز عيد وصدقى .

(باسم المحافظة على الآداب العمومية والحرص على ناموس الاجتماع أن تراقب روايات الفودفيل الخليع الذى من شانه إفساد الأخلاق)[3] . واذا كان دفاع ميخائيل عن الفودفيل قد ساهم فى خلق جمهور له ، فإن هجومه جاء متأخرا ولم يؤد غرضه بل أدى إلى كشف شخصية ارمانيوس أمام قرائه فلم يكن لكتابته من اثر فى القراء بعد ذلك فتوقف عن الكتابة . ولم يقف الأمر بعزيز عيد وأمين صدقى عند استخدامهم ميخائيل ارمانيوس فقط بل نجحوا فى دفع بعض الكتاب للدعاية عن أعمالهما ، وعرضها فى صورة جذابة ، وقد سار الشاعر محمود رمزى نظيم فى مخطط امين صدقى فكتب كتيبا عن مسرحه ، ممجدا إياه ، وقد وزع هذا الكتيب على رواد مسرح امين صدقى .

كما رأينا عبد العزيز ممتاز يدافع عنه ، ويهاجم الريحانى فى صحيفة الشباب .

وقد جارى رؤساء الفرق امين صدقى فى هذا التيار فكان لكل منهم

---

(١) الوطن ـ العدد ٦٣٤٤ فى ١٦ / ٣ / ١٩١٦ .

(٢) انظر « مصرع الفودفيل وان يكون على ذكر الفضيلة » الوطن ـ العدد ٦٣٣٧ فى ٨ / ٣ / ١٩١٦ .

(٣) الوطن ـ العدد فى ٤ / ٣ / ١٩١٦ .

صحيفة تدافع عنه وكتاب يمجدون اعماله فللمنيرة المهدية كتابها ، وفرقة عكاشة وفرقة سلامة حجازى وفرقة ، جورج أبيض ، وفرقة عبد الرحمن رشدى التى تطوعت بالاعلان عنها صحيفة السفور والشباب فكتب عنها محمد تيمور واسماعيل وهبى ، واستمرت الفرق تستخدم الكتاب فى الإعلان عنها ، وتحارب الفرق المنافسة لها حتى ظهرت فرقة يوسف وهبى سنة ١٩٢٣ ، وبظهور هذه الفرقة دخل النقد الدعائى مرحلة جديدة تختلف عن المرحلة السابقة ، فقد تعددت الفرق المسرحية ، وازدادت المنافسة بينها حدة وعنفا ، وأصبحت كل فرقة تحاول أن تجذب الصحف والكتاب إليها وكان أصحاب الفرق يبذلون بسخاء للنقاد للكتابة عنهم ، أو الصمت عن أعمالهم .

وانتهى الامر بأن اصبح لفرقة الكسار وامين صدقى صحيفة خاصة بمسرحهما هى مجلة التياترو ثم اختص بها صدقى بعد انفصال الكسار عنه ، كما اصدرت فرقة رمسيس مجلة رمسيس ، ثم مجلة المسرح التى كان يراس تحريرها اسماعيل وهبى ، كما اختص كتاب معينون بالكتابة عن فرق معينة ، وعرض مسرحياتها ، والدعاية لها فى الصحف والمجلات .

وقد أسهم نقد الدعاية فى ظهور اللون الثانى من الوان النقد ، وهو نقد التوجيه الاجتماعى ، وفى هذا النقد يبرز واضحا اثر المسرح عليه إذ اهم اهداف هذا النقد هو توجيه الحركة المسرحية ، فقد ارتبط إلى حد كبير بمفهوم الوظيفة الاجتماعية للفن ، وهى وظيفة لم تظهر بصورة مكتملة إلا فى اواخر هذه الفترة (١٩١٥ ـ ١٩٢٣) . .

واذا نظرنا إلى هذا النقد ، فإننا نجده يظهر متأخرا عن نقد الدعاية ، وذلك لانه يتطلب الإلمام بمعايير خاصة بالمسرح ، والقدرة على فهم طبيعة المسرح ، وهذا لم يتأت لهم فى بداية ظهوره .

وقد وجدنا أولى المقالات تحاول ان توجه المسرح توجيها اجتماعيا فى سنة١٨٩٨ ـ لمحمد كرد على . وظهور نقد التوجيه الاجتماعى فى هذه السنة لا يعنى أنه ظهر بالمعايير النقدية المدركة لطبيعة المسرح ، ولكنه ظهر بناء على إحساس متولد من طبيعة فنون القصص المرتبطة بالحكايات الشعبية والقصص العربى المتخلف عن العصر الاموى والعباسى وهو فى مضمونه يربط

الحكاية بالعظة والعبرة واذا نظرنا إلى هذا النقد فى الفترة ما بين ١٨٩٨ - ١٩٢٣ ، فإننا نجده يمر بمرحلتين واضحتين تبدأ الأولى (١٨٩٨ حتى ١٩١٤) وتبدأ الثانية (١٩١٥ حتى ١٩٢٣) .

والحقيقة الجديرة بالتسجيل هى أن نقد التوجيه الاجتماعى استهدف فى الفترة الأولى النظرة الدينية ، فقاوم المسرح بينما ظهر اتجاه أخر يقاوم النظرة السابقة من أن الدين لا علاقة له بهذا الفن ، وكانت محاولة المدافعين عن المسرح هى تأكيد هذه الفكرة مع محاولة ربطه بالدعوة الاخلاقية التى ألزموا المسرح بها فى كتاباتهم . وتتغير هذه الفكرة كلية فى الفترة الثانية (١٩١٥ - ١٩٢٣) إذ انصب معظمه فى الهجوم على مسرحيات الفودفيل الخليعة التى تساهم فى تحطيم خلقيات المجتمع .

وقد اثار قضية المسرح ودوره الأخلاقى فى هذه المرحلة احد الشيوخ [١] فى رسالة ارسلها من دمياط يهاجم فيها المسرح ويسقطه لانعدام مقوماته الدينية ووجد له انصاره يدافعون عن فكرته [٢] .

غير أن انصار المسرح لم يتركوه لهجوم الدرس وانصاره ، فدافعوا عن المسرح [٣] محاولين نفى التهمة عنه واثبات دوره الاخلاقى فى المجتمع . وقد انتهت المعركة دون أن - تسفر عن شىء هام .

وقد اختلف الموقف كثيرا فى المرحلة الثانية (١٩١٥ - ١٩٢٣) إذ ظهر اتجاه من بين اصحاب المسارح مستغل له من الناحية التجارية ، فقدموا

---

(١) كتب الشيخ مصطفى الدرس مقالة بعنوان « التمثيل » فى المقطم - العدد ٤٠٨٨ فى ٦/٩/١٩٠٢

(٢) وتابع مصطفى الدرس كل من حسين جوهر فى مقالة بعنوان « اجهل ام تجاهل » فى المقطم العدد ٤٠٩٤ فى ١٣/ ٩/ ١٩٠٢ (م . ج) فى المقطم . العدد ٤٠٩٢ فى ١١/ ٩/ ١٩٠٢ .

(٣) دافع عن المسرح ضد ما كتبه الدرس مكاتب المؤيد الاسكندرى فى مقالة بعنوان « التمثيل بالتمثيل » فى المؤيد . العدد ٣٧٥٣ فى ٨/٩/١٩٠٢ ومحمد حجازى فى مقال بعنوان التمثيل فى المقطم . العدد ٤٠٩١ فى ١٠/ ٩/ ١٩٠٢ واسكندر صيقلى الممثل فى مقالة بعنوان التمثيل فى المقطم . العدد ٤٠٩٢ فى ١٤/ ٩/ ١٩٠٢ .

مسرحيات مثيرة للغرائز الجنسية بما فيها من عرض رخيص له ، وقد نجح هذا اللون حتى كاد أن يقضى على المسرح الجدى .

ولم يكن من السهل أن يسكت انصار المسرح من المثاليين والقوميين والمؤمنين بدور المسرح فى عملية التغيير الاجتماعى فقاوموه مقاومة عنيفة .

وقد كان ما آثار المثاليين ضد أصحاب الفرق التجارية استخدامهم لنقاد يدافعون عن المسرح الخليع ، فخشوا أن تنجح الدعاية حول الفودفيل فى القضاء على الفرق الجدية ، ويكون ذلك ـ بمثابة القضاء على فن من أجمل الفنون واستخدامه فى انهيار المجتمع فحاولوا ان يكشفوا الدوافع اللاخلقية التى ادت إلى نجاح هذا اللون الذى استفحل امره[1] مما حدا بشيخ الازهر إلى إصدار منشور[2] يحرم فيه وقوف المرأة على المسرح مغنية أو راقصة ، ولما لم تات المحاولات النقدية للمسرح الجدى بفائدة تذكر ، فإن النقاد حاولوا أن يسقطوا المسرح الخليع باستعداء السلطات عليه .

واذا كان أصحاب المثل الخلقية قد تناولوا المسرح الخليع بالنقد ، وحاولوا باخلاص أن يلزموه طريق الفن فإن القوميين المصريين حاولوا جاهدين أن يلزموه بقضايا المجتمع ، فنقدوا مسرحيات الفودفيل أو الصورة المريضة للمسرح ، وكان هجومهم عليه سبباً من أكبر الأسباب التى ادت إلى القضاء على الفودفيل .

وقد ارتاع القوميون المصريون لما راوه من تدهور المسرح الذى عملوا جاهدين لتأصيله فى المجتمع المصرى وكانت كتابتهم محددة ذات منهج واضح فى نقد مسرحيات الفودفيل وقد تحدد ذلك فى خطين دقيقين .

---

(١) تصدى فرج انطون لميخائيل ارمانيوس فى مقالتين بصحيفة الوطن ، العدد ٦٢٣٩ فى ١٠/٣/١٩١٦ والعدد ٦٢٤٣ فى ١٥/١٩١٦ . وقد شاركه فى نقد الفودفيل كل من عبد العزيز حمدى فى مقالة بصحيفة الاخبار العدد ١٨٨٠ فى ٢٣/٤/١٩١٦ وتوفيق عزوز الذى كتب اربع مقالات فى صحيفة الوطن بعنوان « كيف يرتقى التمثيل فى الاعداد ٧٢٢٧ فى ٢٠/٢/١٩١٩ والعدد ٧٢٣٠ فى ٢٣/١٢/١٩١٩ والعدد ٧٢٣٥ فى ٢٨/٢/١٩١٩ والعدد ٧٢٣٧ فى ٣/٣/١٩١٩ .

(٢) محدث ـ الممثلات الوطنيات ومنشور شيخ الاسلام . الاخبار العدد ٧٢٥٧ فى ٩/١/١٩١٨ .

الخط الأول هو كشف المسرح الخليع والهجوم عليه ، وتبيان الكيفية[1] التى استغلت بها الفرق الهزلية عواطف الأمة وطبيعتها المحبة للفكاهة فى تقديم مسرحيات بمضامين جنسية تحمل مفارقات تبعث على الاضحاك .

والخط الثانى هو مهاجمة[2] رواد المسرح الخليع ، وتناولهم بالسخرية اللاذعة . ثم بدأت الضجة حول المسرح الخليع تهدأ وذلك لعنف الهجوم عليه ، وتغير الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى أدت إلى نجاحه فقد انتهت الحرب العالمية ، وقامت ثورة ١٩١٩ - وبدأت البرجوازية المصرية تستيقظ استيقاظا كاملا وتحاول أن تقيم بنيانها السياسى والاجتماعى على أساس جديد ولم يكن هذا اللون من الفن الرخيص يلائم المجتمع الثورى الجديد فكان لابد أن ينزوى من الحياة المصرية وان لم تكن نهايته قاطعة فى

---

(١) كان من اصحاب الاتجاه الاول رياض شمس كتب مقالتين فى صحيفة الوطن بعنوان « نحن واللهو » فى العدد ٧٣٢٧ فى ٢١ / ٦ / ١٩١٩ ، العدد ٧٣٢٩ فى ٢٤ / ٦ / ١٩١٩ وقد بلغت المعركة غايتها حين اصدر محمود رمزى نظيم كتيبا يدعو فيه لمسرح امين صدقى فهاجمه وهاجم المسرح الخليع هجوما قاسيا كل من زكى طليمات فى صحيفة الاخبار فى ثلاث مقالات بعنوان « التمثيل الخليع » فى العدد ١٤٠٩ فى ٢٢ / ١٠ / ١٩١٩ والعدد ١٤١٢ فى ٢٧ / ١٠ / ١٩١٩ والعدد ١٤١٥ فى ٣٠ / ١٠ / ١٩١٩ وفائق رياض فى مقالة بعنوان : « التمثيل الشائن » فى صحيفة الاخبار ، العدد ١٤١١ فى ٢٦ / ١٠ / ١٩١٩ وعبد الفتاح محمد عبد الله فى مقالة بعنوان « التمثيل الشائن » فى صحيفة الاخبار والعدد ١٤١٣ فى ٢٨ / ١٠ / ١٩١٩ .

وقد دخل بعض الطلبة ميدان هذا النقد فى الهجوم على الفودفيل الخليع وكان منهم اسماعيل الدورى فى صحيفة الافكار ، العدد ٢٣ فى ٢٩ / ٨ / ١٩١٩ ، واحمد عبد اللطيف فى صحيفة الافكار فى ٢ / ٩ / ١٩١٩ وعباس رحمى فى صحيفة الافكار ايضا العدد ٣٠ فى ١٠ / ٩ / ١٩١٩ وقد اختلف محمد عبد العزيز الصدر مع زكى طليمات فى تناول كتاب محمود رمزى نظيم ولكنه اتفق معه ومع من شايعه فى الهجوم عليه فى صحيفة الشباب فى خمس مقالات بعنوان « علام هذه الضجة ؟ » العدد ١ ، السنة ٣ فى ٦ / ١١ / ١٩١٩ والعدد ٢ فى ١٣ / ١١ / ١٩١٩ والعدد ٣ فى ٢٠ / ١١ / ١٩١٩ والعدد ٤ فى ٢٧ / ١١ / ١٩١٩ والعدد ٥ فى ٤ / ١٢ / ١٩١٩ .

(٢) كان من اصحاب هذا الاتجاه الانصارى الذى كتب خمس مقالات فى صحيفة الوطن فى العدد ٧٤٠٧ فى ٢٦ / ٩ / ١٩١٩ والعدد ٧٤٠٩ فى ٢٩ / ٩ / ١٩١٩ والعدد ٧٤٢٨ فى ٢٢ / ١٠ / ١٩١٩ والعدد ٧٤٠٥ فى ٣ / ١٠ / ١٩١٩ والعدد ٧٤٦٦ فى ٥ / ١٢ / ١٩١٩

وقت محدد ولكن الفرق أخذت بالتدرج تضمحل ، ونقاد التوجيه الاجتماعى يحاولون الإسراع بالإجهاز عليه[1] .

وعندما نصل إلى سنة ١٩٢٣ يكون الاتجاه القومى قد استطاع القضاء على الفرق الهزلية وظهرت آثار هذا النقد بظهور فرقة رمسيس ونجاحها نجاحا منقطع النظير أدى بفرق كثيرة إلى مجاراتها فى تقديم المسرحيات الجدية ، كما تخلى الريحانى عما يقدمه من مسرحيات الفودفيل الخليع ، واتجاهه نحو الكوميديا الاخلاقية كما خفف صدقى من حدة استخدامه للجنس كأداة للتأثير على الجمهور .

وكان على النقد أن يواجه مسئوليات جديدة فى هذه المرحلة تختلف عن المرحلة السابقة وترتبط بنظرية الفن ، وإن تمسك بعض القوميين بالمجتمع فى تفسيرهم لها .

واذا انتقلنا إلى اللون الثالث من ألوان النقد ، وهو النقد الفنى النظرى التطبيقى نجده متأثرا بتاريخ المسرح إلى حد كبير ، وسار معه فى خط نموه وتطوره غير أننا لا نجد فى فترة نشأة المسرح نقدا فنيا متمثلا للقيم الفنية للمسرح ، فالنقد يبدأ فى الظهور سنة ١٨٩٨ ويمر بمرحلتين الأولى وتبدأ عام (١٨٩٨ إلى ١٩١٤) والثانية تبدأ من عام (١٩١٥ إلى ١٩٢٣) وقد ظهر واضحا على نقد الفترة الأولى (١٨٩٨ ـ ١٩١٤) الاتجاه الرومانسى الذى كان غالبا على المسرح .

---

(١) هاجم المسرح الخليع فى هذه السنة كل من عز العرب على فى مقالة بعنوان « ادعياء التمثيل فى صحيفة الشباب العدد ١٨ فى ١١/٣/١٩٢٠ ومحمد موسى ابراهيم فى مقالة بعنوان التمثيل الخليع فى صحيفة الوطن العدد ٧٥٢٨ فى ١٨/ ٢/ ١٩٢٢ وموريس اديب فى صحيفة الوطن بمقالة بعنوان « التمثيل الهزلى » العدد ٧٥٣٠ فى ٢٠/٢/١٩٢٢ ومحمد اسعد ولاية فى مقالة بعنوان « فن التمثيل فى صحيفة الامالى العدد ٢٨٦٢ فى ٢٠/ ١/ ١٩٢٠ .

ولم يتوقف هجوم القوميين على المسرح بل تعداه إلى مدح الفرق المسرحية الجادة . فقد كتب كل من عبد الحميد حمدى مقالين عن فرقة عبد الرحمن رشدى فى صحيفة الشعب الأولى بعنوان « الضحايا » العدد ٩٢ فى ٩/٣/١٩١٧ والثانية بعنوان « عبد الرحمن رشدى فى العدد ١١٧ فى ١٢/٧/١٩١٧ ومحمد تيمور مقالا بعنوان عبد الرحمن رشدى فى صحيفة السفور العدد ١١٩ فى ٢٦/٧/١٩١٧ وقد كان الهدف من ذلك تقديم مسرحيات الفرقة للجمهور عن طريق تقييم مضمونها الاجتماعى حتى يروا الفارق بينهما ، وبين مسرحيات الفودفيل الخليعة .

ومن الملاحظ داخل داخل إطار هذا النقد أنه لم يكن على مستوى فني واحد . وليس هذا غريبا إذ أنه من المعروف لدينا أن قدرة النقد على التعبير محدودة بحدود المادة التى ينقدها والمادة المنقودة فى هذه الفترة فى معظمها مسرحيات مترجمة أو مقتبسة لم تصل مفاهيمها كاملة لدى مقدميها ومتلقيها كما أن الأصالة العلمية للعمل المسرحى لم تكن متوفرة فى ذلك الوقت لجدة المسرح على البيئة المصرية فضلا عن قلة الدراسات النظرية للمسرح ، سواء أكانت مكتوبة فى الصحف والمجلات أم مقدمة فى معاهد العلم ، ولذلك فإنه من غير المعقول أن تكون الكتابات الأولى فى هذه المرحلة متماثلة كما وكيفا مع نهايتها .

وباستقراء المقالات النقدية وتصنيفها وجدنا أن النقد يبدأ متعثرا ويسير فى بطء نحو التطور ولم يكن هذا التطور متعمقا على المدى الزمنى فى تدرج هرمى ذى قاعدة أساسية فى تدرجه ، ولكنه كان ينمو ثم يتوقف ثم يعود إلى الظهور مرة أخرى بأبعاد فنية واضحة فبينما يسير التطور فى بطء شديد حتى سنة ١٩١١ نراه يصل إلى قمته كما وكيفا فى سنة ١٩١٤ ثم يقل كما فى سنة ١٩٢٢ وأوائل ١٩٢٣ . كل هذا تبعا لتطورات المجتمع الثقافية فضلا عن أن قوة المسرح وضعفه كانت تعكس أثرها على النقد . ونلاحظ هذا من خلال رؤيتنا للتيار الثقافى فإنه حتى سنة ١٩١١ لم تبرز حركة ثقافية واضحة ، ولكن بروز تيار النقد فى صحيفة الجريدة ، وتبنى أحمد لطفى السيد لجيل من الكتاب ساهم فى عملية التطوير الثقافى إلى حد كبير ، وقد أدى وضوح حركة النقد الأدبى إلى وضوح النقد المسرحى ، ولكنه لم يبدأ مع بداية النقد الأدبى الحديث إذ أن النقد الأدبى المسرحى كما قلنا يرتبط بقوة المسرح وضعفه ، ويظهر هذا واضحا من خلال رؤية المسرح قبل تكوين جورج لفرقته ، فإن المسرح لم يكن يقدم صورة أمينة للنصوص المترجمة ويعرضها وحين ظهرت فرقة جورج برز النقد قويا واهتم به مجموعة من الأدباء حاولوا أن يساهموا عن طريق النقد فى الحركة المسرحية وعندما اختلطت صور المسرح بعد سنة ١٩١٥ بتعدد الفرق التى كانت تحاول الاتجار بالمسرح تعددت صور النقد واختلفت قيمته ، كما رأينا ضعف النقد المسرحى بعد سنة ١٩٢٠ إلى سنة ١٩٢٣ ، وذلك لضعف الحركة المسرحية وتوقف الفرق عن التمثيل وقد أدى هذا إلى قلة النقد المنشور فى الصحف .

واذا نظرنا إلى النقد في الفترة الرومانسية (١٨٩٨ ـ ١٩١٤) من حيث الكم والكيف يتضح لنا أن هناك خطا فاصلا في التطور يبدأ بسنة ١٩١٢ . ولهذا قسمت هذه الفترة إلى قسمين مرتبطين أتم الارتباط بتاريخ المسرح

قسم يتغلب فيه الذوق على القدرة الفنية وينتهي بعام ١٩١١ وقسم آخر تظهر فيه الملامح الفنية المتكاملة للنقد المسرحي في عام ١٩١٢ بتكوين فرقة جورج ابيض المسرحية التي ادت الى اهتمام مجموعة من الكتاب الواعين بالمسرح ، ومتابعتهم الحركة المسرحية وتقنينها وتقويمها بالنقد على أساس فني سليم يمكن ان يوجه ويطور الحركة المسرحية نحو مستوى فني رفيع على أن هذا الاتجاه لم يستمر . ففي نهاية ١٩١٥ ظهر الاتجاه الواقعي واخذ تدريجيا في السيادة العامة على ميدان النقد المسرحي حتى عام ١٩٢٣

والملاحظة التي تستحق التسجيل في هذه الفترة هي أن كل قسم من القسمين لا يمثل فترة منفردة عن فترات النقد المسرحي ، بل هما فترة متكاملة ذات ابعاد واحدة في خط تطور النقد المسرحي ، ويجمعهما إطار عام ، وهو اتجاه النقد نحو الرومانسية والمسرحية الرومانسية على وجه العموم ، وهذا الاتجاه الرومانسي في النقد يكاد ان يكون السمة العامة لنقد هذه الفترة . والشيء الذي أريد ان أنبه إليه هو أن النقد المبني على أساس من الذوق الشخصي المحض دون الدراية الكافية بنظرية المسرح لم يختف بعد عام ١٩١١ ولكنه ظل موجودا في المرحلة نفسها والمرحلة التي تليها (١٩١٥ ـ ١٩٢٣) بل وبعد الفترة النقدية التي نقوم بدراساتها إذ أن الصحف والمجلات كانت من الكثرة بمكان يسمح لها بنشر كل أو معظم ما يقدم لها دون ضابط من فكر أو وعي ، ولكن هذه الكتابات النقدية المكتوبة بدافع من الحس الذاتي لم تعد هي المسيطرة على ميدان النقد بعد سنة ١٩١١ كما أنها لم تعد الممثلة للاتجاهات الفنية للنقد ، وإن ظلت مسيطرة على معظم كتابات الدعاية والتوجيه الاجتماعي الاخلاقي .

واذا كانت ابعاد المرحلة الأولى (١٨٩٨ ـ ١٩١٤) قد وضحت باتجاهها الرومانسي فإن ذلك لا يعني اختفاء اتجاهات أخرى في النقد مثل النقد الكلاسي الذي رأيناه عند نقولا حداد (١٨٩٨) أو الاتجاه الواقعي عند اسماعيل عبد المنعم (١٩١٤) فإن التحديد الزمني هنا لغلبة الاتجاه

الرومانسي على ما عداه من الاتجاهات الأخرى التي كانت تبرز بين وقت وآخر . كما أن عام ١٩١٥ لا يعد نهاية قاطعة للرومانسية كما أن البداية لم تكن إعلانا واضحا كل الوضوح عنها ، وذلك لأن الحد الزمني ليس فاصلا بين اتجاه واتجاه آخر وانما تحدد بهذا ظهور الاتجاه الرومانسي وغلبته على ما عداه من الاتجاهات حتى سنة ١٩١٤ ، ثم ضعفه في المرحلة الثانية (١٩١٥ ـ ١٩٢٣) .

وقد ظهر ذلك في سمة رئيسية ، وهي المسرحيات التي كانت تقدمها الفرق في ذلك الوقت وتقبلها النقاد على أنها الصورة المثلى للفن المسرحي .

وعندما ظهر لنا أول نقد تطبيقي فني في سنة ١٨٩٨ كانت فرقة اسكندر فرح تتصدر ميدان المسرح ، وتقاوم الفرق المنافسة لها مثل فرقة سليمان القرداحي والقباني . وقد استطاعت بقدرة سيد الغناء سلامة حجازي أن تشل قدرة القرداحي ، وتوقف من نجاحه مما اضطره إلى الرحيل بفرقته إلى المغرب العربي وخاصة تونس ، كما أدت بالقباني إلى الرحيل عن مصر إلى الشام سنة ١٩٠٠ وتوقفه عن العمل هناك حتى توفي سنة ١٩٠٢ .

وقد استطاعت فرقة اسكندر فرح أن تجذب جمهورا غفيرا نحو مسرحنا مما أدى إلى ارتباط المسرح بالغناء في أذهان رواد المسرح في ذلك الوقت ، ولم تكن الفرقة تقدم له لونا محددا من المسرحيات ، وحتى سنة ١٩٠٥ كانت المسرحيات التي تقدمها الفرقة خليطا من المسرحيات الكلاسية والمسرحيات الرومانسية دون أن يسود اتجاه على آخر وإن كان واضحا أن المسرحيات المقتبسة عن الكلاسيك غيرت بطريقة جعلتها أقرب إلى الرومانسية منها إلى الكلاسية وإن كان طابعها الكلاسي لازال موجودا . وقد قدمت الفرقة مسرحية « السيد » لكورني ومسرحيتي « اندروماك » و « افيجيني » لراسين ، ومعها المسرحيات الرومانسية « هاملت » و « عطيل » « روميو وجوليت » « وهرناني » و « صاحب معامل الحديد » ولكن هذه الذبذبة بين المسرحيات الكلاسية والرومانسية دون اتخاذ موقف واضح منهما توقفت عند انفصال سلامة حجازي عن اسكندر فرح ١٩٠٥ ، وتكوينه لفرقة خاصة به استطاع بها أن يجذب رواد المسرح إليه . فأدى نجاح سلامة حجازي باسكندر فرح إلى محاولة اجتذاب رواد المسرح عن طريق آخر غير الغناء ، ولم يكن أمامه من

طريق غير الاستجابة لعواطف الجمهور التى كانت متأهبة بطبيعة المرحلة تاريخيا واجتماعيا للمسرحية الرومانسية إذ ان بداية هذا القرن فى تاريخنا تمثل إلى حد ما فرنسا بعد الثورة الفرنسية ، تيارات متعددة ، تيار يتمسك بالقديم ، وآخر يدعو للتجديد الغربى وبينهما دعوة الاحياء للجمع بين التراث القديم ، والاستعانة بعلوم وآداب الغرب هذا فضلا عن أن الدعوة الاجتماعية على أشدها يقوم بها تلامذة الإمام محمد عبده من أمثال قاسم امين ولطفى السيد . كما أن الصراع السياسى اخذ فى الوضوح ، وظهرت تيارات سياسية لها ابعاد واضحة بالنسبة لمواجهة الاستعمار البريطانى . كل هذه الهزات نقلت عواطف الجماهير المستقرة إلى الرومانسية ، وظهرت واضحة فى المسرح فهو الفن المرتبط إلى حد كبير بالجماهير . وكان يمكن لهذا المذهب أن يقود فن القصة لو ان القصة كفن ظهرت كاملة فى ادبنا فى ذلك الوقت ، ولكنها لم تكن حتى هذه اللحظة تمثل فنا ادبيا اما فى ميدان الشعر فقد تأخر ظهور الرومانسية قليلا عن ظهورها فى المسرح وذلك لأن كبار الشعراء فى ذلك الوقت كانوا يقفون بين محاولة الاحياء ، وبين التجديد ، هذا فضلا عن أن مفهوم الشعر فى نظرنا مرتبط بأصول نقدية قديمة لم يكن من السهل التخلى عنها . وعندما ظهرت النزعة الرومانسية عند شكرى والعقاد والمازنى ، واستجاب لها جمهور غفير من الشباب[1] الذين كانوا يترسمون خطى بايرون وشلى فى كتابة الشعر ، فقد حد من اتجاهم هذا التراث النقدى القديم بمفهومه الشعرى الذى يختلف إلى حد كبير عن مفهوم الشعر عند الغربيين .

وعلى هذا فليس بمستغرب أن تظهر المذهبية فى المسرح قبل غيره من الفنون وذلك لانه فن لا يرتبط لدينا بمفاهيم قديمة ، وإنما هو فن ينقل كلية عن الغرب وقيمة هذا انتقل انه تم بناء على استجابة كبرى لدى الجمهور .

وحين قدم اسكندر فرح المسرحيات الرومانسية للجمهور القلق الذى يدعو للحرية ويغنى بالألم ، ويدافع عن سيادة العواطف الانسانية ، وقدرتها على خلق شخصيته الجديدة كان اسكندر فرح يضمن لنفسه النجاح والتفوق

(١) مجموعة كبيرة من هذا الشعر لم تنشر فى دواوين ولا زالت باقية فى صحيفة الجريدة ومجلة السفور والشباب .

على سلامة حجازى . ولم يكن فى هذا مبتدعا المحاولة الرومانسية للمسرح بقدر ما كان المستجيب لنزعة الجمهور .

ولم يسكت سلامة حجازى إزاء المنافسة بينه وبين اسكندر ، بل اتجه بمسرحه كلية تجاه المسرحية الرومانسية ، فاستطاع مسرحه ان يكتسب الجمهور إزاء ما يقدمه من امتاع لحواسه وعواطفه . إمتاع حواسه عن طريق الغناء وعواطفه عن طريق المسرحية الرومانسية ، وقد اتبع ابناء عكاشة نفس طريقه عند مرضه عام ١٩٠٩ .

وعندما عاد جورج من اوربا ، وكون فرقته التى كانت حدثا مسرحيا فنيا عظيما لم يقدم سوى المسرحيات الرومانسية باستثناء أوديب ، وكانت المسرحيات الثلاثة التى بدأ بها موسمه سنة ١٩١٣ فى دار الأوبرا هى ، أوديب ولويس الحادى عشر وعطيل ، وهى نفس المسرحيات التى قدمها استاذه سيلفان سنة ١٩٠٤ فى دار الأوبرا بالقاهرة عند قدومه من باريس .

ولم يكن هناك خلاف كبير بين مسرح جورج ابيض ومسرحى أبناء عكاشة وسلامة حجازى بعد شفائه من مرضه . واذا حاولنا أن نعرف الفرق بين مسرح جورج ابيض وبين الفرقتين الاخريين فسنجد هذا فى أول موسم قدمه جورج ، فقد أحاط عمله بالقوة والجلال إلا أن جورج لم يلتزم فى أعماله بالصورة التى بدأ بها ، من هنا استطاع سلامة أن ينافسه على سيادة المسرح إن لم يتفوق عليه فى قدرته على اكتساب الجمهور .

والحق أن فى سلامة حجازى روح الانسان المناضل العامل والفنان الأصيل الذى يملك إلى جانب الأصالة الفنية نبل الاخلاق مما ربط به الجمهور إلى حد كبير ، وقد ادت شخصيته إلى محاولة جورج العمل على اكتسابه ليكسب به الجمهور ، ولكن هذا الاتفاق لم يدم وإن ادى إلى تمزق وحدة الفرقة ، هذا التمزق كان مع تغير فى مواجهة الشعب المصرى للحياة فالحرب العالمية لم تسلم مصر من نيرانها بل تحملت من الخسائر البشرية ما لم تتحمله بريطانيا نفسها،وقد خلقت الحرب اتجاهين يسودان المجتمع ، اتجاه يسعى للمتعة ويستجيب لها كحل لازمته النفسية واتجاه أخر يطالب بمزيد من الجد لمواجهة كل احتمالات المستقبل .

وقد استجاب بعض المتاجرين فى المسرح لأصحاب المتعة ، فقدموا لهم فى المسرح كل ما يمكن أن يقدم من فجور او دعارة بينما قاوم اصحاب المثل العليا والقوميون هذا الاتجاه بعنف ، ولم تكن المسألة فى نظرهم مسألة عواطف وحنين وشوق ، ولكنها ازمة امة استفحلت امراضها من جيش الاحتلال إلى السقوط الاخلاقى وانتشار البغاء بشكل مضر والكوكايين والافيون والمورفين والحشيش وكلها تتعاون على قتل شباب مصر . وقد ادى هذا بهم إلى الدعوة للفن الواقعى ، وفى نظرهم أن الواقعية ستكشف الحقيقة أمام المجتمع ولذلك اسموا هذا المذهب مذهب الحقيقة . وهو فى نظرهم المخلص الوحيد من أمراض المجتمع وامراض الفن ، وهى أول دعوة التزامية ظهرت فى فنوننا عامة . وقد ظل هذا الاتجاه سائدا حتى سنة ١٩٢٣ ، ولم يستمر هذا المذهب بعد ذلك فى السيادة على المسرح او غيره من الفنون الأخرى فقد تغير الكثير من ظروف المجتمع ولم تكن الحياة مستقرة فيه إلى حد بعيد فقد اختلطت فيه القيم السياسية والاجتماعية كما اختلطت القيم الفنية مما ادى إلى تعدد الاتجاهات الفنية دون أن يسود مذهب على أخر .

واذا تتبعنا النقد التطبيقى الفنى فى هذه المرحلة نجده يبدأ بالتحديد فى اول سبتمبر سنة ١٨٩٨ بمقالة لأمين الريحانى[1] ينقد فيها مسرحية « روميو وجوليت » ومنذ هذا التاريخ حتى سنة ١٩١١ لم يكن النقد بالكثرة كما بل كان نادرا وهو على ندرته متناثر فى الصحف والمجلات إذ لم تكن هناك جريدة متخصصة فى الحديث عن المسرح . وقد اتخذت الكتابات التى كتبت عن المسرح صورتين تبدى فى الأولى ميل واضح لمحاولة كتابة التعريفات ، او التلخيصات للمسرحيات الشهيرة[2] وتبدى فى الثانية محاولة كتابة النقد

---

(١) الثريا جـ ٢ السنة ٣ اول سبتمبر ١٨٩٨ .

(٢) من هذه المسرحيات مسرحية « غادة الكاميليا » فى صحيفة الجريدة العدد ٥١٩ فى ٩/ ١١/ ١٩٠٨ . ومسرحية « القضية المشهورة او القاتل ابى » فى مقالة بعنوان « التمثيل العربى ودوره الجديد » فى صحيفة الجريدة العدد ١٠٩٦ فى ١٨ / ١٠/ ١٩١٠ ومسرحية « عيشة المقامر » فى صحيفة المقطم فى ١٩/ ٩/ ١٩١١

المسرحى لمجموعة من المسرحيات[1] وكان من اكثر ما كتب قربا من الروح الفنى نقد فؤاد سليم لمسرحية « الطواف حول الارض » كما كان اكثرها قربا من الناحية الرومانسية نقد توفيق سعيد الرافعى لمسرحية « عواطف البنين » .

اما فى القسم الثانى لهذه المرحلة (١٩١٢ ـ ١٩١٤) فقد نضجت الحركة الرومانسية بما فيها من ثقافة فى نقد المسرحيات التى قدمتها فرقة جورج ابيض[2] وبرزت الروح النقدية الرومانسية متكاملة فى نقد محمد توحيد السلحدار لمسرحية « الاحدب »[3] ثم تصدرت فى سنة ١٩١٣ مسرحية « مصر الجديدة » ميدان الكتابة النقدية الفنية إذ كانت المسرحية بالنسبة لوقت تمثيلها حدثا فنيا لتوهمهم انها مسرحية اجتماعية مؤلفة[4] .

---

(١) كتبت مقالات فى نقد مسرحيات « الحب الخادع » لزكى مابرو فى مجلة الجامعة جزء ٢ السنة الثانية فى سبتمبر ١٩٠٠ ، ونقد لمسرحية « غرام وانتقام » فى صحيفة الجوانب المصرية العدد ٦٦٥ فى ١٦ / ١٢ / ١٩٠٣ كما كتب ادوار مرقص نقدا لمسرحية « هاملت » و « ابن الشعب » و « العواطف الشريفة » فى صحيفة الجوانب المصرية فى الاعداد ٧٦٥ فى ١٠ / ٨ / ١٩٠٥ والعدد ٧٩٨ فى ١٩ / ٩ / ١٩٠٥ والعدد ٨٨٢ فى ٣٠ / ١٢ / ١٩٠٥ والعدد ٨٧٦ فى ٢٣ / ١٢ / ١٩٠٥ وقد كتب فؤاد سليم نقدا لمسرحية « الطواف حول الارض » فى المقطم فى ١٦ / ٢ / ١٩٠٦ ونقد إلياس فياض لمسرحية « صاحب معامل الحديد » فى صحيفة الجوانب فى العدد ٨٦٠ فى ٤ / ١٢ / ١٩٠٥ وكذلك نقد عبد الفتاح بيهم مسرحية « هاملت » فى صحيفة الظاهر ، العدد ٢٨٠ فى ٢٠ / ٢ / ١٩٠٥ .

(٢) كتبت عدة مقالات عن المسرحيات التى مثلتها فرقة جورج ابيض سنة ١٩١٢ منها نقد لمسرحية عطيل فى صحيفة الرقيب العدد ٢٠ فى ٢ / ٤ / ١٩١٢ والعدد ٢٦ فى ١٢ / ٤ / ١٩١٢ كما كتب محمد كامل حجاجى نقدا عن مسرحية اندروماك واوديب فى صحيفة الرقيب فى العدد ٣٤ فى ٢١ / ٤ / ١٩١٢ العدد ٣٥ فى ٢٢ / ٤ / ١٩١٢ وقد رد عليه فيليب مخلوف وابراهيم حنا عطايا فى نفس الصحيفة العدد ٣٦ فى ٢٤ / ٢ / ١٩١٢ والعدد ٤٠ فى ٣٠ / ٤ / ١٩١٢ وقد كتب محمد امين نقدا عن مسرحية لويس الحادى عشر وعطيل فى صحيفة الجريدة العدد ١٦٦٦ فى أول سبتمبر ١٩١٢ والعدد ١٦٦٨ فى ٣ / ٩ / ١٩١٢ كما كتب عبد العزيز حمدى مسرحية الاحدب والشيخ متلوف فى صحيفة الجريدة العدد ١٦٨٠ فى ١٩ / ٩ / ١٩١٢ والعدد ١٦٨٥ فى ٢٥ / ٩ / ١٩١٢ وكتب على فهمى نقدا عن مسرحية أوديب فى صحيفة الرقيب العدد ٥٧ فى ٢٠ / ٩ / ١٩١٢ .

(٣) المقطم العدد ٧١٤٩ فى ٢ / ١٠ / ١٩١٢ والعدد ٧١٥٠ فى ٣ / ١٠ / ١٢ والعدد ٧١٥١ فى ٤ / ١٠ / ١٩١٢ والعدد ٧١٥٢ فى ٥ / ١٠ / ١٩١٢ .

(٤) كتب عن مسرحية مصر الجديدة كل من الانصارى فى صحيفة الجريدة العدد ١٨٤٨ فى ٩ / ٤ / ١٩١٣ ومحمد كامل البندارى فى نفس الصحيفة العدد ١٨٥٠ فى ١٢ / ٤ / ١٩١٣ ومحمد زكى فى صحيفة الجريدة العدد ١٨٨٥ فى ١٣ / ٤ / ١٩١٣ وميخائيل بشارة داود فى صحيفة مصر ، العدد ٥١٣١ فى ١٢ / ٤ / ١٩١٣ .

وفى سنة ١٩١٤ كثر النقد المسرحي[١] ورأينا لأول مرة نقدا مقارنا لعبد الحليم دلاور[٢] ينقد مسرحية « الشرف اليابانى » ويقارن بينها وبين كل من « الاورسيتة » لاشيلوس ، و« هاملت » لشكسبير ، و « لوراكسيو » لالفريد دى موسيه .

وبانتهاء الموسم المسرحى لسنة ١٩١٤ يبدأ اتجاه جديد على المسرح يختلف إلى حد ما مع الاتجاه الروماسى السابق إذ ظهرت بذرة المذهب الواقعى فى سنة ١٩١٥ ولكنها لم تبرز وتكتمل إلا فى سنة ١٩١٧ وهذا ما سنتناوله بالبحث بعد ذلك .

واذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية من مراحل النقد الفنى نجدها تتميز بظهور المسرحية المؤلفة وهى بذلك تسير فى خط واحد مع تاريخ المسرح فى هذه المرحلة وقد ظهرت المسرحية المؤلفة بفضل دعوة القوميين المصريين الذين كانوا يحاولون تمصير الثقافة بكاملها ويتجهون بكلياتهم إلى خلق فن مصرى قومى محاولين أن يقدموا صورة الماضى بأمجاده فلم تسعفهم كتب التاريخ التى تتناول مصر الفرعونية فى ذلك الوقت فاتجهوا إلى التراث العربى القديم واعتبروه جزءا من تراث قوميتهم المصرية ولم يتوقفوا عند محاولة بعث القديم بل اتجهوا ايضا الى المجتمع ومشاكله يقدمونها فى مسرحياتهم .

وقد كان من المسرحيات التاريخية التى تناولها بالنقد مسرحية « صلاح

---

(١) كان ممن كتبوا فى النقد المسرحى فى سنة ١٩١٤ نقولا رزق الله الذى نقد مسرحية « روى ملاس » فى الجريدة العدد ٢١٤٢ فى ٢٦ / ٣ / ١٩١٤ ومحمد حامد الصعيدى الذى كتب نقدا عن مسرحية قيصر وكليوباترا فى صحيفة الجريدة فى العدد ٢١٥٦ فى ١٢ / ٤ / ١٩١٤ كما كتب كل من محمد كامل حجاجى نقدا عن مسرحية « نعيم من حازم » فى صحيفة الجريدة العدد ٢١٥٠ فى ٥ / ٤ / ١٩١٤ وكتب عز العرب على نقدا عن مسرحية نابليون فى صحيفة الرقيب . العدد ٣٠١ فى ٤ / ١٠ / ١٩١٤ وكتب ابراهيم حنا عطايا نقدا عن مسرحية شهداء الغرام فى صحيفة الوطن . العدد ٥٩٥٣ فى ٩ / ١١ / ١٩١٤ .

(٢) الجريدة فى الاعداد ٢١٥٧ فى ١٣ / ٤ / ١٩١٤ والعدد ٢١٦٠ فى ١٦ / ٤ / ١٩١٤ والعدد ٢١٦٤ فى ٢٢ / ٤ / ١٩١٤ والعدد ٢١٦٧ فى ٤ / ٥ / ١٩١٤ .

الدين الايوبى »[١] لفرح انطون ، ومسرحية « الحاكم بأمر الله »[٢] لابراهيم رمزى ، ومسرحية « عفيرة »[٣] .

اما المسرحية الاجتماعية فما حفل منها بالجانب الاكبر للنقد هو ما التزم اصحابه بالمذهب الواقعي ، او ما اسموه بمذهب الحقيقة مثل مسرحية « الضحايا »[٤] لحسين رمزى ومسرحية « الاتجار بالازواج »[٥] لحسن محمود ، ومسرحية « عبد الستار افندى »[٦] تاليف محمد تيمور

ومن المسرحيات المقتبسة التى تنوولت بالنقد مسرحية « القرية الحمراء »[٧] ومسرحية « كده والا بلاش »[٨] ، ومسرحية « آه ياحرامى »[٩] .

---

(١) تناول مسرحية « صلاح الدين الايوبى » بالنقد كل من ميخائيل بشارة داود فى صحيفة الاخبار والعدد ٢ فى ١٠/٤/١٩١٥ وعبد العزيز حمدى فى صحيفة المؤيد العدد ٧٥٥٢ فى ١٠/٤/١٩١٥ .

(٢) تناول مسرحية « الحاكم بأمر الله » كل من عز العرب على فى صحيفة الجريدة العدد ٢٤٧٨ فى ٢٧ من ابريل ١٩١٥ ومحمود تيمور فى صحيفة الجريدة فى ٢١/٦/١٩١٥ ومحمود خيرت فى صحيفة الجريدة العدد ٢٥٢٨ فى ٢٣/ ٦/ ١٩١٥ والعدد ٢٥٣٤ فى ٣٠/ ٦/ ١٩١٥ .

(٣) وتناولت صحيفة الاخبار بالنقد مسرحية عفيرة فى العدد ٩ من ١٨/٤/١٩١٥ والعدد ١٠ فى ١٩/ ٤/ ١٩١٥ والعدد ١١ فى ٢٠/ ٤/ ١٩١٥ .

(٤) تناول مسرحية الضحايا بالنقد كل من احمد ابو الخضر منسى فى صحيفة الافكار العدد ٢١٤٦ فى ٩/٣/١٩١٧ ، وعبد الحميد حمدى فى مجلة السفور ، العدد ٩٢ السنة الثانية فى ٩/٣/١٩١٧ ، ومقالة بدون امضاء فى صحيفة الاخبار ، العدد ٥٦٨ فى ٧/ ٣/ ١٩١٧ .

(٥) تناول مسرحية « الاتجار بالازواج » احمد ابو الخضر منسى فى صحيفة الاخبار العدد ٢١٣٧ فى ٢٧/ ٢/ ١٩١٧ .

(٦) تناول مسرحية « عبد الستار افندى » بالنقد محمود عزمى فى صحيفة المنبر العدد ١٣٩٢ فى ٩/ ١٢/ ١٩١٨ ومقالة دون امضاء فى صحيفة المنبر العدد ١٣٩٠ فى ٦ من ديسمبر ١٩١٨ .

(٧) تناول ميخائيل ارمانيوس بالنقد مسرحية القرية الحمراء فى صحيفة الوطن العدد ٦٣٦٦ فى ١١/ ٤/ ١٩١٦ .

(٨) تناول شحاته عطا الله عبيد بالنقد مسرحية « كده والا بلاش » فى صحيفة الاخبار العدد ٨٩٩ فى ٩/ ٤/ ١٩١٨ .

(٩) تناول محمود طاهر مسرحية « اه يا حرامى » بالنقد فى صحيفة الافكار ، العدد ٧٩٦ فى ٢٦/ ٤/ ١٩٢٣ .

اما المسرحيات المترجمة[١] التى تنوولت بالنقد فهى كثيرة من هذه المسرحيات مسرحية « عزة بنت الخليفة »[٢] ، ومسرحية « السيد »[٣] ومسرحية « الموت المدنى »[٤] ومسرحية « هاملت »[٥] ومسرحية « شمشون ودليلة »[٦] ومسرحية « رشيليو »[٧] .

وهناك بعض المسرحيات المترجمة التى تنوولت بالنقد فى الصحف والمجلات دون أن يكون لما كتب عنها قيمة فنية تذكر ، أو تأثير من أى نوع على المسرح وفى كل ما وجدنا من كتابات نقدية نجد الصلة واضحة كل الوضوح بين النقد والمسرح فى هذه الفترة . من حيث تأثير كل منهما فى الآخر .

وإذا تركنا تاريخ المسرح كمؤثر فى النقد المسرحى ، فإننا نجد أنفسنا أمام عدة مؤثرات أخرى هامة فيه من ابرزها الظروف السياسية والاجتماعية التى ساهمت فى خلق القوميين المصريين ، ومحاولتهم الجادة فى المساهمة فى الحركة المسرحية من جميع جوانبها . وكذلك الترجمة فهى صاحبة الدور

---

(١) كان ما كتب عن المسرحيات « عزة بنت الخليفة » و « السيد » و « الموت المدنى » و « هاملت » و « شمشون ودليلة » من نقد التزم فيه اصحابه بالقيم الفنية للنقد بينما لم يلتزم من تناولوا مسرحيات « مدرسة النميمة » و « الممثلة فيوليت » و « الممثل كين » وه ماكبث « اعتمد من كتبوا عنهم على الدوق دون المعرفة وان كان بعض من كتبوا معتمدين على دوقهم كتاب ممن لهم صلة عميقة بالمسرح مثل اسماعيل وهبى الذى لم يكن يقصد النقد بقدر ما كان يقصد كتابة خواطره . وكان مما ادى إلى كثرة هذا النقد أن الصحف فتحت أبوابها لكل من يحسن الكتابة والقراءة ولقد رأينا طلبة المدارس الابتدائية والثانوية يكتبون فى الصحف عن المسرح مثل عبد الله فكرى اباظة . وحسن الشريف . وحبيب جاماتى .

(٢) تناول محمد عبد العزيز الصدر مسرحية « عزة بنت الخليفة » بالنقد فى مجلة الشباب جزء ٥ السنة الأولى فى ٣ من ربيع الأول ١٣٣٤ - ١٩١٦ .

(٣) وتناول محمود حسن مسرحية « السيد » بالنقد فى صحيفة الافكار فى ٣ من يوليو ١٩١٦ .

(٤) تناول حامد محمد الصعيدى مسرحية « الموت المدنى » بالنقد فى صحيفة الشباب . جزء ١١ السنة الثانية فى ٦ / ١١ / ١٩١٧ .

(٥) تناول مسرحية هاملت كل من حسن سلامة فى صحيفة المنبر . العدد ١٤٠٠ فى ١٩ من ديسمبر ١٩١٨ محمد حامد الصعيدى فى صحيفة المنبر العدد ١٤٠٢ فى ٢٢ / ١١ / ١٩١٨ .

(٦) تناول محمد محمود عماد مسرحية شمشون ودليلة بالنقد فى صحيفة الافكار العدد ٧٧٨ فى ٢٠ / ٣ / ١٩٢٣ .

(٧) تناول مسرحية رشيليو بالنقد كل من حسن سلامة فى صحيفة المنبر العدد ١٤٠٤ فى ٢٥ / ١٢ / ١٩١٨ وعباس حافظ فى مجلة الحال . العدد ٨٠ فى ٢ / ١ / ١٩١٩ ومحمد تيمور فى صحيفة المنبر . العدد ١٤٠٨ فى ٣٠ / ١٢ / ١٩١٨ .

الخطير على المسرح المصرى والنقد المسرحى ودراستها تبين إلى حد كبير رؤية المسرح وصورته عند أبناء الفترة التى ندرسها وساهم أيضا الأدب الشعبى بدور خطير فى نقل فكرة الدرامة وأثرها فى عملية الترجمة والتأليف . ولكن دوره كان بسيطا على النقد المسرحى ، وهذا لا يمنع أن له دورا فى التصور العام لفكرة الدراما عند جمهور أبناء القرن الماضى وأوائل هذا القرن .

أما الأدب العربى فإن تأثيره واضح عند النقاد فى محاولتهم استعارة مصطلحات النقد الأدبى على مصطلحات المسرح ، كما برز فى إدراكهم للمسرحية من انها لون أدبى حاولوا أن يمزجوا حوارها بالشعر . ودراسة هذا الحوار تعتبر جزءا من دراسة أدب هذه الفترة كما ان طبيعة نقد الأدب العربى الجزئية أثرت فى وجهات النظر النقدية التى كانت تصدر قبل سنة ١٨٩٨ ، كما انها لونت بعض الكتابات النقدية المسرحية الى وقت بعيد .

ولم نتناولها هنا تفصيليا وذلك لأن كل مؤثر من هذه المؤثرات ظهر أثره أكثر من غيره فى فترة دون أخرى من فترات النقد ، وفى لون خاص دون آخر وهذا ما سنتعرض له عند الدراسة الفنية لهذه الألوان النقدية .

وقبل أن نتناول الناحية الفنية لهذه الألوان سنحاول ان نستكشف مفهومهم عن فكرة المسرح الذى بمقتضاه كان نقدهم له .

الكتاب الأول
فكرة المسرح



تستلزم دراسة النقد المسرحي فى الفترة التى ندرسها معرفة فكرة المسرح لدى النقاد ، إذ أن معرفتنا لفكرتهم عن المسرح تكشف لنا عن مواطن القوة والضعف فى نقدهم كما تكشف عن مواطن الصواب والزلل فيه ، وقيمة هذا الكشف لا تقتصر على النقد فقط ، وإنما تتخطاه إلى حركة المسرح المصرى كلها . وحين نتابع النقد المسرحى لا يمكننا أن نغفل الجوانب الاخرى من المسرح إذ أن الحركة المسرحية كل موحد ولا نستطيع أن نفصل النقاد عن المترجمين والممثلين وأصحاب الفرق المسرحية ، والناقد يؤثر فى عملية البناء الفكرى للمسرح ، وهو بدوره يتأثر بطريقة فهم المؤلف للمسرح والطريقة التى تقدم بها الترجمة ، وطريقة اداء هذه الأعمال على المسرح كل هذه المفاهيم تتجمع لتكشف لنا عن الصورة الحقيقية للمسرح فى مصر . فعند القول بأن فكرة المسرح وضحت لدى ناقد بعينه أو مجموعة من النقاد ، فإن هذا الوضوح يلقى بأثره على كل العاملين فى إطار المسرح . ولهذا قيمته فى الحركة المسرحية ، ففى الفترة التى نرى فيها فكرة المسرح واضحة لدى النقاد كنا نرى محاولات جادة فى التأليف ومحاولات اخرى مخلصة من اصحاب الفرق لتقديم فن على درجة كبيرة من الجودة .

ونلاحظ طوال هذه المرحلة ان المسرح تأثر الى حد كبير بالنقد بل إن جزءا كبيرا من تطوره يرجع فيما يرجع إليه من اسباب إلى قوة الحركة النقدية او ضعفها .

وفى متابعتنا للمسرح فى الثلث الأخير من القرن الماضى او بالتحديد من سنة ١٨٧٠[1] . حين كون يعقوب صنوع مسرحه لا نجد تطورا يذكر حتى سنة ١٩٠٥ حين انفصل سلامة حجازى عن اسكندر فرح ، وكون لنفسه فرقة خاصة .

وفى هذه الفترة لم تتغير صورة المسرح عما بداه سليم النقاش ، إذ ان دور صنوع فى المسرح توقف فى هذه الفترة . ولكن روح مسرحه التى تمثل فهم طبيعة الشعب المصرى كانت تظهر فى المسرح من فترة لاخرى ولم تأخذ شكلا مقاربا فنيا لا بعد سنة ١٩١٥ . وقد كان سر هذا الجمود راجعا إلى انعدام حركة النقد الفنى ، وعدم فهم فكرة المسرح الصحيحة ، الا ان انعدام النقد الفنى لم يستمر ، فقد بدأ كتاب على درجة من الفهم يحاولون توجيه الحركة المسرحية مثل نقولا حداد وأمين الريحانى فى اواخر القرن الماضى ، وادى هذا الى الشعور العام بضرورة التغيير ولم يتم هذا التغيير بطبيعة الحال على اثر الدعوة المباشرة له ، وانما تم حين أدرك أصحاب الفرق اتساع هذا الفهم ، ورأينا سلامة فى مسرحه الجديد ، واسكندر فرح يحاولان تقديم المسرحيات الرومانسية استجابة للروح السائدة فى ذلك الوقت . وتمشيا مع فكرة النقاد عن المسرح ظل هذا الاتجاه . ينمو إلى أن وصل إلى قمته فيما بين (١٩١٢ - ١٩١٥) حين أنشأ جورج ابيض فرقته المسرحية ، وقد اصبح ابيض سيد

---

(١) فى الحديث عن فكرة المسرح نؤرخ لها بظهور اول فرقة مصرية تمثل باللغة العربية وهى فرقة يعقوب صنوع فى سنة ١٨٧٠ وذلك لان هذه الدراسة منصبة على النقد المسرحى فى مصر . وتغافلنا عن فرقة مارون النقاش التى تكونت فى بيروت سنة ١٨٤٧ ليس تغافلا مطلقا فإن فهم مارون النقاش للمسرح انعكس على تلميذه سليم النقاش الذى اثر بدوره فى يوسف خياط وسليمان القرداحى ونصور مارون النقاش للمسرح ووظيفته الاجتماعية يقرب من تصور يعقوب صنوع ، هذا التصور سار فى خط واحد مع بداية ظهور المسرح فى مصر بحيث يمكن أن تعد بداية الحلقة فى سنة ١٨٤٧ بدلا من ١٨٧٠ فيما لوكنا ندرس المسرح العربى بعامة ، والذى يؤيد ذلك خطبة مارون التى قدم فيها لمسرحية البخيل والتى نشرت فى أرزة لبنان .

المسرح ويشاركه فى مكانته سلامة حجازى ولكن هذه الفترة لم تطل إذ أن النقاد طالبوا بالمسرح الواقعى فاهتزت مكانة جورج وسلامة كما اهتز المسرح كله لعدم قدرته على مشايعة هذه الروح النقدية الجديدة . ولكن هذه الحركة كان لها اثرها الكبير فى ظهور عدد من المسرحيات الواقعية التى ظهرت فى هذه الفترة مثل الضحايا لحسين رمزى ، وعبد الستار افندى وعصفور فى القفص والهاوية لمحمد تيمور وإذا كان أصحاب الفرق المسرحية او معظمهم لم يتعرفوا على فكرة المسرح الحقيقية الا من خلال النقاد تعرفا سطحيا فإن المترجمين لم يكونوا باحسن منهم فهما لفكرة المسرح .

وقد اختلط مفهوم الترجمة والاقتباس عليهم ، فالترجمة لم تكن امينة ولا دقيقة ، وهم لا يهتمون بالعمل المسرحى وشكله الفنى بقدر اهتمامهم بتبسيطه حسب وجهة نظرهم اسوأ بتبسيط مما ادى الى انعدام الصلة بين الاصل والترجمة ولم يكن الاقتباس بأحسن حال من الترجمة بل كان اسوأ منها بكثير ، وكان اقتباسهم تشويها صرفا للعمل الفنى ولعل الصورة الكاملة لهذا الاقتباس هى مسرحية « هرنانى » التى اقتبسها نجيب الحداد فى مسرحية بعنوان « حمدان » ظهر فيها اثر القصص الشعبى مع انعدام الرؤية الكاملة لفن المسرح .

اما من ناحية قيمة المسرحيات التى ترجموها او اقتبسوها فلم تكن لديهم ادنى قدرة على معرفة قيمتها نتيجة لاضطراب مفهوم المسرح لديهم ، وادى هذا الى اختلاط فى قيمة الأعمال التى قدموها فتمت الترجمة دون مخطط واضح ، فهى نتاج جهد فردى صرف نتج عن ذوق شخصى تولد من رؤية بعضهم لمسرحيات تمثل فى الخارج او تمثلها الفرق الاجنبية على مسارح القاهرة او سمعوا عنها فيما كان يصل الى ايديهم من صحف أجنبية . ونتيجة لذلك فإنهم حين اقدموا على الترجمة وجدوا امامهم تراثا مسرحيا غريبا ضخما مدوا ايديهم إليه واختاروا منه ما شعروا معه بالارتياح بقطع النظر عن نوعه واتجاهه وقيمته . وضابطهم فى هذا ذوقهم ، وهو ذوق لم يرتبط بفكرة المسرح الا من خلال الدراسة السطحية ، او التجربة وهى تجربة باهتة ومحدودة وقاصرة .

وفى تتبعنا لفكرتهم عن المسرح وجدنا أن أول صورة قدمت لهم عن

المسرح كانت فى كتاب رفاعة الطهطاوى « تخليص الإبريز فى تلخيص باريز » وهو كتاب طبع فى القاهرة قبل ظهور المسرح باللغة العربية . وقد كتب رفاعة ما كتبه عن المسرح إثر مشاهدته له فى باريس ، وقد أبرز فيه صورة عامة للمسرح ، لا تكشف عن فهم عميق له بقدر ما تكشف عن انبهار رجل لا يمثل المسرح فى تراثه أدبا ، وما كتبه عنه تأثر فيه بأثر الدعاية الصحفية للمسرح وهو أقرب الى تفكير الجمهور العام غير الملتصق بفكرة الدراما عن فهم وادراك . ولم تسعف اللغة العربية رفاعة فى تقديم مصطلحات المسرح لذا اكتفى منها بأبسط الأمور ، ولم يذكر لنا شيئا عن النص المسرحى ، وكل ما ذكره انصب حول حرفية المسرح ، فقد بهرته منه صورة البحر والشمس (وتنوير التياترو بها حتى غلب نور هذه الشمس على نور النجف)[١] .

وليس من حقنا أن نطالب رفاعة بأن يسجل لنا مفاهيم المسرح فى كتابه هذا ، أو أن يقدم لنا تقنيات هذا الفن ، أو أن يترجم لنا مصطلحاته ، وبحسبه أن كان أول عربى قدم صورة مكتوبة عن هذا الفن وقدم وظيفة مهمة من وظائف المسرح ، وهى العبرة بالاضافة إلى وظيفة المتعة ، فهو يعد التمثيل لعبا ، ويرى أنه (جد فى صورة هزل)[٢] واتخاذه للهزل صورة إنما مرده اتخاذ العبرة منه (وذلك لانه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة ، ومدح الأولى وذم الثانية حتى أن الفرنساوية يقولون انها تؤدب اخلاق الانسان وتهذيبها فهى وإن كانت مشتملة على المضحكات فكم فيها من المبكيات ، ومن المكتوب على الستارة التى ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاتينية ما معناه باللغة العربية قد تصلح العوائد باللعب)[٣] .

ورفاعة فى هذا النص وصل إلى مداه وقال كل ما يمكن أن يقوله ، ولم يكن فى إمكانه أن يكتب عن المسرح اكثر من هذا ، إذ أن المسرح لم يكن يعنيه ، ولم يكن ضمن دائرة اهتمامه فهو يذكره هنا ذكر الرحالة الذى يتحدث عن مشاهداته . وكل ما يعنينا مما كتبه رفاعة الطهطاوى هو المعنى الذى

---

(١) رفاعه الطهطاوى ، تخليص الابريز فى تلخيص القاهرة مطبعة الحلبى سنة ١٩٥٨ ص ١٦٦ .
(٢) المصدر نفسه ص ١٦٥ .
(٣) المصدر نفسه .

تحمله عبارته واثر ما كتب على جيله . وواضح أن أهم ما تحمله العبارة من معنى هو الانبهار بالمسرح ولكن الانبهار لا يخلق فنا ، ولا يؤدى إلى الدراسة .

ولم يكن لهذا النص من اثر كما انه لم يكن ذا قيمة فنية هذا فضلا عن أن قراء تخليص الابريز كانوا قلة معدودة ، وهم فى معظمهم رأوا ما رآه رفاعة والذين لم يشاهدوا المسرح ما كانوا ليهتموا بشىء لم يروه وإذا كانت اهتماماتهم قد انصبت على شىء مما كتب فلن يكون سوى منظر الشمس فوق المسرح . وكل قيمة يمكن أن نعدها فى نص رفاعة هو أنه يحمل الفهم العام للعربى الذى يشاهد المسرح لأول مرة ولذا فإننا وجدنا كتابات كثيرة فى بداية ظهور المسرح لا تعدو ما ذكره وإن لم تكن متأثرة بما كتبه .

وما كتب عن المسرح كان فى مجموعة على هذا النحو من تسجيل للإعجاب بالمسرح دون تبين لبعد فنى فيه . لذا فإن القيام بعملية الترجمة كانت من أصعب وادق الامور عليهم ، إذ لم يكن لها ضابط من علم أو وعى مما ادى إلى اختلاط الاتجاهات فى الترجمة ، فأخذوا عن التراث الكلاسى والرومانسى المسرحيات المليئة بالأحداث والتى تمجد البطولة والنبل والشرف والواجب والعاطفة وتقترب من القصص الشعبى . ولكن هذا الاختلاط لم يستمر فقد استطاع النقاد نتيجة الدراسة الواعية الملحة لفن المسرح أن يوجهوا حركته نحو الرومانسية فى ١٩٠٥ وأن يحدثوا اثرهم الثانى فى سنة ١٩١٥ حتى ١٩٢٣ بتحويله نحو الواقعية .

ولكى نفهم هذه التغييرات كاملة علينا أن نتمثل فكرتهم عن المسرح من خلال جانبين : هما طبيعة المسرح ووظيفته .

وفى محاولتنا معرفة مفهومهم لطبيعة المسرح ، وما استتبعه من فهم لوظيفته علينا أن نتعرف على أساسين من أسس طبيعة المسرح وهما : المحاكاة ثم اداة المسرح . ونحن فى كل هذا لا نطالبهم بمفهوم جديد عن طبيعة المسرح ، فهذا لا يمكن أن يتيسر لهم فى مرحلة يحاولون جهدهم الوصول إلى معرفتها معرفة حقيقية عن طريق اقتحام عالم المسرح من خلال التجربة والدراسة . وسنتعرض بالدراسة هنا لمفهومهم حول طبيعة المسرح ووظيفته بادئين بالمحاكاة .



« المحاكاة »

لم تكن المحاولات الأولى التى برز فيها مفهوم المحاكاة مشتقة من دراسة نظرية المسرح وإنما كانت نتيجة استبطان لطبيعته وهى طبيعة ليست مغلقة وإن امكن بالاستبطان العميق التعرف على بعض جوانبها . وقد ظهر ذلك فى إحدى الكتابات التى كانت تكتبها الأهرام عن المسرح بقصد الدعاية عنه فى باب اخبار العاصمة بأنه « يرسم امام الناظر تلك المجريات رسما محسوسا بحيث يجعلها كأنها حية أمامه »[1] ويفسر ذلك بأن « الشخص الذى يمثل حادثة او يقص خبرا او امرا من الامور الواقعة فى الأزمنة الغابرة يريك تلك الاشياء كأنهاتصنع امامك فى تلك الازمنة بطريقة لا يمكن الحصول عليها من قراءة تلك الحوادث فتنبه حواس الجسد والنفس ، ويحصل فيها انفعال كما لو رات ذلك فعلاً[2] . وإذا كان هذا النص يكشف لنا عن فهم للفرق بين المسرح وغيره من فنون القول ، وفهمهم لوظيفة مهمة للمسرح وهى المتعة فإن قيمة هذا النص ترجع الى تصورهم أن المسرح يرسم الاحداث رسما حقيقيا محسوسا وهو ما يمكن أن نقول عنه إنه التصور الأولى لفكرة المسرح وهذا

---

(١) الاهرام ـ العدد ٢٧٧٩ فى ٢٦/ ٣/ ١٨٨٧ .

(٢) المصدر نفسه .

التصور لم يكن نتيجة دراسة أو علم بطبيعة المسرح وإنما هو نتيجة تمثل ساذج لما أمامهم فالفن أى فن من الفنون له طبيعته ، وسواء عرفت هذه الطبيعة أم لم تعرف فإنها موجودة فيه على أى حال ، ودور النقد هو القيام بمحاولة معرفة هذه الطبيعة ، وقد تتأخر هذه المعرفة مدة طويلة أو قصيرة ولكنها تعرف . وادوات الانسان فى المعرفة هى التذوق المدرك البصير والعلم . ولم يكن فهم محاولى الكتابة عن المسرح فى هذه الفترة ينبع عن العلم ، وإنما هو نتيجة التذوق فقط ، والتذوق بمفرده دون علم قد يصيب ولكنه يعجز عن التفسير فى معظم الاحايين .

وقد حدث أن ألقيت هذه العبارة فى صحيفة الأهرام دون ان يتبعها الكاتب بتفسير فهى لم تقل بقصد النقد ، وإنما قيلت فى معرض الحديث عن الجانب العالى ، وتشجيعه لجوق سليمان القرداحى ، وفى تتبع الاخبار والأحاديث التى كتبت عن المسرح فى هذه الفترة نجد عدم استقرار فكرة المسرح ، ولم يحاول أحد ممن كتب عن المسرح أن يعرفه او يخلص فى التفرغ له ، وانما كان الاديب ناثرا او شاعرا يقول كلمته عن المسرح ويمضى .

ولم تتضح فكرة المحاكاة فى الكتابات التى تناولتها بعد ذلك ، حتى كتب نقولا حداد مقالة عن المسرح سنة ١٨٩٨ ، وقد أراد نقولا حداد ان يفسر لنا قوة تاثير المسرح فيرى أنها ترجع إلى اسمه الذى اعطى مطابقا لكونه « شيئا مجازيا »[1] وهو هنا يستخدم المجاز بديلا للتقليد لانه يرى فى المسرح « تقليدا للحقيقة »[2] وهنا يجدر بنا أن نقف أمام كلمة التقليد وما قصد بالتقليد كان ترجمة لكلمة ... mimesis اليونانية التى استخدمها افلاطون وارسطو ، وما ترجم باللغة الانجليزية إلى ... Imitation وهذه اللفظة استعيض بها عن اللفظة اليونانية ، وظل المصطلح اليونانى متداولا واستخدام لفظة ... Imitation بالنسبة إليهم يقبل معنى المحاكاة أما لفظة التقليد العربية فإنها لا تنطبق على استخدام أرسطو للفظ ، وإن انطبقت على استخدام افلاطون ، واستخدام أرسطو للمصطلح اليونانى والتفسيرات التى دارت حول هذا

---

(١) التمثيل وفلسفة تاثيره ، الثريا جزء ١ السنة الثالثة فى اول اغسطس ١٨٩٨ .
(٢) المصدر نفسه .

الاستخدام إنما تنطبق على لفظة المحاكاة العربية ، فالمحاكاة تختلف تمام الاختلاف عن التقليد إن كلمة تقليد فى العربية لا تحوى أى ايحاء لزاوية شخصية او جانب ذاتى بالنسبة للفنان ، وقد فقدت اللفظة إشعاعاتها فى العربية ، فأصبحت لكثرة استخدامها فى مواقف بعيدة كل البعد عن الفن ولا تماثل كلمة المحاكاة التى تعطى بدلالاتها الايحائية على وجود ذاتية الفنان فإذا قلنا إن هذا الفعل يحاكى فعلا أخر فليس معنى هذا انه يقلده ، وانما معناه أنه يشبهه والتشابه لا ينفى الأصالة بينما التقليد ينفيها .

وعندما نقول إن المسرحية تقليد للحياة تخرج العنصر الذاتى وكل تفسير او تأويل يحاول ان يقحم على المسرحية معنى التقليد يعد تعسفا فى الفهم بينما القول بأن المسرحية محاكاة للواقع يحمل فى ذاته قدرة الفنان على الاختيار والانتخاب ، والإبداع الفنى شىء أخر يختلف عن الحياة ، وإن أشبهها أو ماثلها فالمسرحية ليست تقليدا للحياة وانما هى حياة أخرى تختلف عنها تمام الاختلاف بما فيها من قدرة الكاتب على صنعها . فالمسرحية والحياة صورتان متقابلتان كل منهما ترى فى الأخرى مماثلا لها ، ولكنهما ليسا شيئا واحدا . فالحياة تبدو بأحداثها المتداخلة وشخوصها ملحمة طويلة تستكمل جوانبها فى الإطار الزمنى الذى يمتد فيه الانسان ، بينما المسرحية انتخاب من الحياة لشخوص يغلب عليهم فى المأساة الطابع الدرامى من أحداث محددة مترابطة تتجمع داخل اطار الشخصية لتحدد سلوكها وموقفها من الحياة والناس ، فلا تخرج الشخصية عن اطارها ، ولا تتداخل فى الأحداث وتتباعد بل تتداخل لتسير فى نهر صغير ، وتتكشف فى لحظة التنوير عن حدث واحد متلاحم ينتهى بالنهاية الدرامية للمسرحية .

وإذا كانت المسرحية تتأثر بالحياة فإن الحياة نفسها تتأثر بها بدليل أننا ونحن إزاء شخصيات معينة تسترعى انتباهنا بتصرفاتها المحددة الواضحة نقول إنها شخصيات درامية ، ونقول إزاء مواقفها إنها مواقف درامية أى أن الحياة تسير بطريقة خاصة فإذا تغيرت هذه الطريقة بشكل فيه حدة فإننا نسميها باسم هذا الفن .

ومصطلح المحاكاه ظهر حتى سنة ١٩٠٧ باسم التقليد بالرغم من أن اللغة العربية تعرف هذا المصطلح من ترجمات كتاب الشعر لأرسطو ، وشروح

وتلخيصات ابن سيناء وابن رشد وحازم القرطاجنى ، وهذا يعنى أن من تناولوا المصطلح بلفظة تقليد كانوا منبتين عن تراثهم العربى الذى ترجمها الى محاكاة[1] .

وعندما قدم قسطاكى حمصى كتابه « منهل الوراد فى علم الانتقاد » سنة ١٩٠٧ تناول فيه نظرية الشعر الغربية ، وحاول أن يطبقها على الأدب العربى ، تناول فيه المحاكاة فى معرض حديثه عن النص أو ما يسميه بنقد القول ، وهو يضع لنقد النص ثلاثة أقسام : .

القسم الأول : معرفة غاية العمل الفنى ، والثانى الفائدة منه ، والثالث وهو المحاكاة ..

وحين بدأ الحديث عن المحاكاة بدأ بداية طيبة ، وقد ذكر أن « سلسلة المحاكاة فى البشر طويلة وقدمها يصعد الى الانسان الأول ، ويدوم على الأرض بدوام الانسان »[2] . ولكن عند تفسيره للمحاكاة فسرها على أنها معارضة أعمال أخرى أو تقليدها ، ففى نظره أن كل عمل من الاعمال له مثال سابق يحتذيه فالحريرى مثاله الذى يحاكيه هو بديع الزمان وميكيل انجلو يحتذى فى صنعه اليونان ، ونابليون يحاكى هانيبال والاسكندر ، وهذه ليست المحاكاة فى الفن ، انما هى تقليد أثر واحتذاء أو معارضة ، وهى لا تعنى ما اراده أرسطو بالمصطلح من أن الفن يحاكى الطبيعة أى مثاله الطبيعة ، وتقليد الفنان لأمثلة سابقة ربما ابعده عن الأصالة بل هو فى الاغلب يبعده إلا إذا كانت هذه الأعمال توحى له بمعنى يختلف عما أراده سابقه . وإذا كان هذا رأيه فى أن الحريرى يحاكى بديع الزمان ، فكان الأجدر أن يبين لنا ما الذى يحاكيه بديع الزمان نفسه ؟ وما الذى كان يحاكيه الفنان الذى لم يجد مثالا يحتذيه ؟ يتخبط قسطاكى فى تفسيره ، فهو يرى رأى أرسطو بوجود « المحاكاة للبشر فى كل أفعالهم »[3] ولا يتخذ من هذا القول طريقاً يخرجه إلى الفن ، ولكنه فسر به الفعل الانسانى فى عملية الزراعة والصيد ، وهو يخلط فى هذا بين الفن والمعرفة

---

(١) انظر عبد الرحمن بدوى ، تحقيق كتاب الشعر .

(٢) قسطاكى حمصى منهل الوراد فى علم الانتقاد ، القاهرة سنة ١٩٠٧ جزء ٢ ص ٨٧ .

(٣) قسطاكى حمصى ، المرجع السابق ص ٩٧ .

ومع هذا الخلط فانه ينتهى فى حديثه عن محاكاة سلوك الأفراد إلى معنى التقليد ، أو تمثل بمثال سابق فعندما يخطب الخطيب فى القبيلة يحثهم على أخذ الثار ، فيخطب خطيب آخر يحاكيه ويروى الراوى أخبار من تقدمه من أهل قبيلته أو أمته ، وكتبها فسمى مؤرخا وَحاكاه آخر فكتب أخبار أمة أخرى وكتب العالم بعض قواعد علم من العلوم أو مبادئه فنسج آخر على منواله ... ورأى الملك العظيم آثار من تقدمه من الملوك فأمر ببناء أمثالها أو أفخم منها ونظر الأمير إلى القصر البديع الذى بناه ابن عمه فأوصى ببناء مثله فكانوا بذلك محاكين سواهم[1] وهذا الشرح لا يفسر لنا المحاكاة ولا يبين عن فهم لنظرية أرسطو فى الشعر ومفهومه عن المحاكاة ويتكشف هذا حين يورد هذا النص « وقد يعترض معترض فيقول إنك بهذا الرأى جحدت الابتداع والابتكار ، وجعلت المتفننين كلهم محاكين بعضهم بعضا ومقلدين ، فأجيب إن كان المراد بالابتداع والابتكار الخواطر العقلية أو المعانى المجازية التى تعرض للشعراء وسائر المثقفين ، فهذه لا محاكاة فيها لأنها ليست من الأفعال البشرية بل هى نتيجة البيئة ، أو الفطرة الطبيعية والتربية والتعليم ، وثمرة المؤثرات الخارجية من طبيعة وغيرها كاعتدال الهواء أو عكسه والشبوبية أو الكهولية ، وحالات الصحو أو ما يدنو من السكر وانبساط النفس أو انقباضها وشىء كثير من مثله وإن كان المراد بالابتداع والابتكار ، والإتقان ، والإحكام ، والبراعة ، وبلوغ غاية التمام فى الصناعات الجميلة وغيرها ، فهذا لا أرى فيه سوى الإحكام مع زيادة الإتقان والترقى فى العمل إذ لم ينبغ رفائيل سانزيو فى تصاويره ، وميخائيل انجلو فى منحوتاته واسحاق النديم فى غنائه وإيفيل فى هندسة برجه الشهير وسارة برنار فى براعة التمثيل وابن معتوق فى تشبيهاته أبو فراس الحمدانى فى شرف اللفظ وعذوبته وكثيرون أمثال هؤلاء الأكابر إلا لأنهم قصدوا محاكاة من سبقهم فى فنهم بل راموا سبقهم فتم لهم بفضل إتقانهم وإصابة نظرهم[2] . وبهذا يمكن القول إن قسطاكى حمصى أول من تناول كلمة المحاكاة فى العصر الحديث لم يتناولها بمدلولها الفنى عند أرسطو وإنما فهمها فهم جماعة الثريا الفرنسية وهو بذلك يستخدمها استخدام الكلاسيكيين

---

(١) المصدر نفسه ص ٩٩ .

(٢) المصدر نفسه ص ١٠١ .

المحدثين . ومما لا شك فيه أن قسطاكى حمصى كان على علم بالتراث العربى والغربى ايضا فاستعار كلمة المحاكاة من التراث العربى القديم واستعار مفهومها من الكلاسيكية الغربية ، وإن كان التراث العربى قد ساعده على هذا الفهم وحسبه أنه غاير من استخدام لفظ التقليد إلى لفظ المحاكاة .

ولم يكن خطأ لفظة تقليد مرده إلى عجز منهم عن فهم المصطلح ، وانما مرده الى حداثة فن المسرح فى مصر ، وقد حاولوا منذ بداية ظهور المسرح ان يعربوا مصطلحاته فلم تعبر هذه المصطلحات بمدلول ألفاظها عن حقيقة المصطلح فأخذت هذه الألفاظ تتغير الى ان اخذت الصورة التى هى عليها الآن ، وإن كان كثير منها لم يستقر بعد ولا زال كثير من النقاد يستخدمون بعض المصطلحات بألفاظ متغايرة وإن كانت تحوى نفس المعنى .

ومنذ بداية ظهور هذا المصطلح فى الكتابات النقدية المسرحية سنة ١٨٩٨ لم تكن كلمة التقليد تكفى للتعبير عنه حتى فى اذهانهم ، فنقولا حداد يبين لنا ان « التمثيل تقليد للحقيقة باسلوب اكمل منها واجمل »[١] .

وهو هنا لم يقدم لنا تفسيرا جديدا للمحاكاة أو وجهة نظر خاصة وانما هى نفس ألفاظ ارسطو فى كتاب الشعر عن المحاكاة .

والشيء الذى يسترعى الانتباه بالنسبة إلى كل من تناولوا الحديث عن طبيعة المسرح أن معظمهم اتخذ موقف ارسطو من المحاكاة ، فرفض أن تكون المسرحية تقليدا صرفا للحياة ولهذا السبب نفسه انكر فرح انطون الطبيعية والواقعية لانها تعتمد على الطبيعة وقوانينها وتقليدها تقليدا صرفا بينما هو يرى ضرورة ما هو أسمى من الطبيعة لرفع النفوس به[٢] وفرح انطون يدعو لهذا الراى فى مرحلته الرومانسية ، ويجد فى الدعوة الكلاسيكيه المحدثة اختلافا معه فى الراى بأن المسرحية تقليد للحياة ، ولكنها تقليد عقلى ليس للصدف يد فيه . أما عيد فينكر على المذهب الرومانسى الذى كان يدعو له فرح انطون من أنه « تقليد للحياة » ووصفها مبرقشة ، متلبدة ، وكثيفة كما

---

(١) الثريا اول سبتمبر سنة ١٨٩٨ .
(٢) الروايات العربية وانفعها لنا الجامعة جزء ٥ السنة الخامسة فى ١٥/ ٥/ ١٩٠٦ .

هى »[1] ورأى فى ذلك أن تقليد الواقع كما هو سىء سومة البرقشة والزخرفة إذ أن المسرحية الرائعة تنشأ فى الرواية من المشاهد والمواقف الكبرى التى تحتك فيها العواطف والمبادىء احتكاكا شديدا[2] وعلى هذا فالمسرحية فى نظرهم لا تنشأ إلا من ابتداع خيال المؤلف المسرحى الذى يولد الشخصيات فى مواقف مشابهة لمواقف الحياة او منتزعة منها ، وتحتم هذه المواقف عليهم الصراع الحى النابض الملىء بالحركة الذى ينتهى بالصورة التى تواضعنا على تسميتها بالمسرحية ، وفيليب مخلوف فى تعريفه للمأساة يرى فيها ضرورة الجمع بين التقليد التاريخى ولطف الحس[3] ، والجمع بينهما يبين لنا إدراكهما لدور المؤلف فى إبداع عمله .

ولم يشذ عن هذه الفكرة سوى القوميين المصريين الذين نادوا بالمسرحية الواقعية إبان الحرب العالمية وكان من رأيهم « أن المسرحية صورة للحياة والمسرح مرآة تنطبع عليها الصورة[4] ، ومقدم هذه الفكرة هو عبد الحليم دلاور الذى فهم أن المسرحية إنما تنشأ عن محاكاة الفعل الخارجى ، وهو لم يخرج بهذا عن قوله إن المسرح هو المرآة التى تنطبع عليها صورة الحياة ، وقد وفق بهذا الفهم بين المفهوم الفنى السليم ، وبين موقفه القومى ومحاولته دفع المسرح فى خدمة القضية القومية وقد وضحت الفكرة الواقعية عند اسماعيل عبد المنعم فى طلبة من المؤلفين « أن يمثلوا الحاضر بشكله الحقيقى »[5] .

وإذا كانت فكرة المحاكاة فى الفن لم تكتب بشكل نظرى واضح ، وكل ما عرض لنا كان ضمن أحاديث عامة عن المسرح ، فإن هذا لا ينفى أن الفكرة قد فهمت بعض الفهم ، ولكن الكتابة النظرية حول الموضوع كانت تنتظر التمثل الكامل المطلق فى جميع نظريات الفن على وجه العموم ، والمسرح بوجه أخص ، وهذا ما كنا ننتظره فى المرحلة التى تلى ١٩٢٣ ، ولكن من الغريب أن

---

(١) عيد حول التمثيل ، الآمال ، العدد ١٤٧٣ فى ٢٩/ ٩/ ١٩١٥ .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) النقد والتمثيل ، المؤيد ـ العدد ٧٢٥٤ فى ٩/ ٤/ ١٩١٤ .
(٤) ماهية الفن ، الجريدة ، العدد ٢١٥٧ فى ١٣/ ٤/ ١٩١٣ .
(٥) التأليف ، الجريدة ، العدد ٢١٨٤ فى ١٦/ ٥/ ١٩١٤ .

ما حاولوه كان على قلته اكثر بكثير مما كنا نتوقع ، فالحديث عن المحاكاة لم يبرز فى عمل نظرى متكامل الا بعد أن مرت ثلاثون سنة على هذا التاريخ ، بالتحديد حين ظهر كتاب المحاكاة للدكتورة « سهير القلماوى » .

وإذا كان كتاب هذه الفترة لم يستطيعوا أن يقدموا لنا تفسيرات جديدة حول هذا المصطلح من ناحية النص المسرحى ، فإنهم استخدموا هذا المصطلح فى الكشف عن جوانب القوة فى الممثل نفسه ، فعبد الرحمن شكرى يرى أن المحاكاة أداة من أدوات الممثل لا يكتمل التمثيل إلا باكتمالها فعلى الممثل أن يحاكى اللحظة التى يمثلها ، بأن يجعل أعضاء جسده تبعا لعواطفه المستفزة فإنها أعرف بمواطن استعمال كل حركة[1] .

ولكى يتم هذا عليه أن يتصفح الأوجه ، وأن يتتبع الحركات ليقرأ ما تتضمنه من حالات الفرح والحزن والوجل ، وأن يقارن بين أقوال الناس وافعالهم وبين ما تنم عنه أوجههم من المعانى حتى يتم له استكمال أداة من أدوات التمثيل وهى المحاكاة[2] وكنا ننتظر من عبد الرحمن شكرى أن يتناول المحاكاة بكيفية أخرى تقترب من الدراسة وإن كنا نعلم أن ليس من حق أى باحث أن يتطلب شيئا لم يجده .

وقد سار المنفلوطى فى دائرة عبد الرحمن شكرى « من أن الممثل البارع هو الذى يستطيع أن يتحرر من نفسه ، وأن يتقمص شخصا غير شخصه حتى ليكاد أن ينكره عارفه »[3] .

والمنفلوطى قد استطاع أن يصل الى هذا دون علم أو دارية بفن المسرح إلى هذه الحقيقة التى تدخل ضمن دراسة التمثيل ، وذلك لأن القواعد المسرحية ليست قواعد منحوتة لا يمكن الوصول إليها بغير دراستها ، ولكن التامل والتمعن يوصلان الانسان فيها إلى بعض الحقائق التى استخلصها النقاد الدراسون غير أن التأمل والتمعن ليسا كل شىء فى دائرة المعرفة

---

(١) التمثيل ، الجريدة فى ١٨/ ٦/ ١٩٠٨ .

(٢) نفس العدد .

(٣) النظريات ، المؤيد ٥٦٦٢ فى ١٥/ ١/ ١٩٠٩ .

والبحث . فالدراسة تعطى القدرة لا على الاعجاب والانكار فقط وانما على تفسير الاعجاب والانكار بمسببات موضوعية .

وفيليب مخلوف يشترط فى الممثل « قوة الخيال المعين على إحكام التقليد »[1] . وهذا الشرط منتزع من طبيعة التاليف المسرحى الذى يشترط فى المحاكاة قوة الخيال التى تمكن المؤلف من حسن الاختيار للأشخاص والمواقف التى يقدمها فى عمله .

وهذا الإطار فى فهم المحاكاة كان يكفى ليمكنهم من فهم وظيفة المسرح فهما يمكنهم من متابعة العمل المسرحى .

وانه لمن التعسف ان نطالبهم بأكثر من هذا فى فهمهم للمحاكاة .

---

(١) النقد والتمثيل ، المؤيد ، العدد ٧٢٥٤ فى ٩/ ٤/ ١٩١٤ .

اداة المسرح

عند التعرض لفكرة المسرح لابد لنا من ان نتعرض لمفهوم النقاد عن اداته ، فان فهمهم للاداء سيكشف لنا عن حقيقة ادراكهم لفن المسرح .

ومن المفهوم أن لكل فن اداته ، ومن معرفة الاداة يمكن معرفة طبيعته ، فأداة الأدب اللغة وأداة الموسيقى الصوت ، وأداة الصورة اللون واداة الرقص الحركة .

أما المسرح فهو فن تشترك جميع ادوات هذه الفنون فى إبرازه كاملا فهو يعتمد على اللغة والصوت واللون والحركة . وتتحدد هذه الأدوات فى اللغة والتمثيل والاخراج والمناظر والموسيقى . وليس من الصعب إدراك الفهم العام لهذه الأدوات . فالمسرح نتاج انسانى بسيط فى إمكانية إدراك أدواته ومفاهيمه والإحساس به عن طريق الاستبطان الذاتى ، ومعقد فى امكانية إبرازه كاملا . ولعل أقرب هذه الأدوات إلى البساطة الحقيقية والتعقيد هى اللغة ، فالمسرح يقوم أساسا على اللغة ، ولكن كيفية اداء هذه اللغة على المسرح ، والكتابة بها أمر معقد غاية التعقيد ، فالخطيب والشاعر والقصاص يجدون من الحرية فى استخدام اللغة ما لايجده الكاتب المسرحى ، فهو مرتبط بعمل فنى له طريقة محددة لا يمكنه الخروج عليها إلا بقدر ما يسمح له المسرح نفسه وهو مرتبط

فى داخل العمل المسرحى بمكونات لشخصياته ، وبالفعل المسرحى الذى تتحرك الشخصيات فى أطاره وفى قدرتها على تحريك الحدث وقدرته على تحريكها ، كل هذا إنما يتم عن طريق الحوار ، وليس للسرد أدنى دخل فيه . كما أن المسرح مرتبط فى الخارج إلى حد كبير بجمهور النظارة الذين يراقبون عمله فى الحقيقة اكثر مما يشاهدونه ، وقدرة الحوار على ان يستغرقهم ثلاث ساعات كاملة دون ملل وهو امر ليس من السهل تحقيقه ، وعلى الكاتب المسرحى ان يحققه ، فهو مسئول عن عمله وعن مدى تقبل الجمهور له . والذى يجب ان نعرفه انه ليس من حق الكاتب أن يجعلنا نجلس فى المسرح ثلاث ساعات ، ليسمعنا كلمات جوفاء عن احداث غير مترابطة ، ومن شخصيات غير متماسكة . لذا فان موقف الكاتب المسرحى تجاه اللغة أمر فى غاية الخطورة . هذا الموقف كان من السهل تحديده وتحديد مسئولية الكاتب ازاءه لو أن لغة الادب هى لغة الحياة ولكن الموقف فى مجتمعنا يختلف لان الكاتب فى مصر والعالم العربى يواجه مشكلة تجاه اللغة هى من اخطر المشكلات التى يمكن مواجهتها ، وهى مشكلة ازدواج لغة المجتمع وليس من السهل حلها بشكل قاطع إلا إذا تصورنا أن لغة الحياة تصبح اللغة الفصحى بالحسم ، أو ان تصبح لغة الادب هى لغة الحياة ، واعنى بها العامية وليس من السهل على دارس ان يقطع بموقف تجاه هذه المشكلة فى تاريخ المسرح والنقد المسرحى على وجه الخصوص وإنما عليه أن يرصد هذه الظاهرة ويبين إلى أى مدى امكن لابناء المرحلة المدروسة أن يواجهوها ، وما نتائج هذه المواجهة ؟ وتكمن قيمة معرفة هذه المشكلة فى إنها ستحدد لنا مفهومهم عن اداة من أهم أدوات المسرح ، وكيفية استخدامها فى اطار هذا الفن .

* * *

ولقد برزت مشكلة اللغة فى عصر الاحياء فى جميع الميادين الثقافية ، ومن بينها المسرح ، فقد اتخذ المسرح ـ اول ما اتخذ ـ من اللغة اداة له . فقد استخدمها يعقوب صنوع فى مسرحه ، وكانت بالنسبة له اداة جماهيرية ، فهو لم يكن يود أن يقدم فنا مسرحيا مكتوبا يماثل النصوص المسرحية فى الأدب

الغربى ولكن هدفه الاساسى هو تقديم مشكلات المجتمع للجماهير حتى ترى وتتبين نقاط الضعف فى حياتها . وهو فى سبيل ذلك لم يقدم لهم المآسى وإنما اتجه إلى اضحاكهم بتقديم مسرحيات كوميدية ليجذب نحوه أكبر مجموعة ممكنة من الناس ، لذا فقد اتخذ من النكتة اساسا لمسرحه ، ومن خلالها يدعو للإصلاح الاجتماعى .

ولكن مسرح يعقوب صنوع لم يستطع أن يقوم بدوره كاملا فى أى مجال من مجالات الثقافة فقد اغلق المسرح ، واتجه صاحبه نحو الصحافة فتوقفت اللغة العامية كأداة للمسرح عندما عرض من جديد على أيدى الشاميين (سليم نقاش ويوسف خياط وسليمان القرداحى وابو خليل القبانى وكثير غيرهم من مترجمين وممثلين) .

وإذا كان المسرح قد توقفت فيه اللغة العامية فان الصحافة منطلقة من رائدين من روادها وهما يعقوب صنوع وعبد الله النديم استخدما العامية فيها كأداة للتعبير عن قضايا المجتمع واستخدام العامية فى الصحافة الثائرة كان بهدف سياسى واجتماعى قبل أن يكون هدفا قوميا ، بمعنى أن تكون اللغة القومية هى العامية ، وإنما كان المقصود استخدام ايسر السبل إلى إفهام الجماهير بما يعانيه المجتمع وابلاغه مفاهيم الحركة الثورية الجديدة .

ولكن هذه الدعوة اخفقت إلى حد كبير عندما تدخل بعض المستشرقين يدعون للعامية بديلا عن الفصحى . فقد حمل ولهلم سبيتا ، وزويمر ، وفولرس ، والانجليزيان ويلمر وويلكوكس عبء الدعوة إلى اللغة العامية ، واستبدالها بالفصحى ، وقد شايعتهما بعض الصحف التى كانت تصدر فى ذلك الوقت مثل المقتطف والوطن ومصر إلا أن هذه الدعوة ووجهت بحملات عنيفة تدعو إلى الحفاظ على اللغة العربية باعتبارها لغة دينية وقومية فى معظم الجرائد التى كانت تصدر فى هذه الفترة ، وكان الاساس النفسى لمعارضة الدعوة إلى العامية هو الشك فى نية المنادين بها ، والذى ادى إلى الشك هو دخول عناصر غريبة عن العربية فى الدعوة إليها فى وقت أصبح الاستعمار هو المسيطر على مقدرات الحياة فى مصر .

وإذا كانت المعركة بين الفصحى والعامية قد خلقت تيارين متصارعين احدهما ينادى بتقعيد العامية وجعلها لغة الحياة والعلم ، وتيار يحاول جاهدا

أن يحافظ على رونق لغة التراث الديني والقومي ، فان المعركة لم تتوقف حدودها عند الفصحى والعامية ، وإنما ظهر اتجاه ثالث يتزعمه احمد لطفي السيد ينادي بتطور اللغة العربية ، والتساهل في تقبل الالفاظ الجديدة (حتى يمكن ترقيتها وجعلها لغة العلم ولغة الكلام)[1] وقد طالب مؤيدوه ومنهم فرح انطون بإقامة أكاديمية مصرية تعمل على إصلاح اللغة العربية[2] .

وهذا الصراع الدائر في محيط الثقافة حول اللغة وأتهام أصحاب كل رأى للآخرين بالخيانة او العمالة ، أو التقعر ، أو الرجعية ، لا يعنينا إلا بقدر مساس هذه المشكلة بفن المسرح .

والحقيقة أن المعركة اللغوية الدائرة في ميدان الثقافة كانت معركة فكرية أكثر مما هي مشكلة فنية واجهت الجماهير إذ أن المسرح فن جماهيري يرتبط بهم عن طريق الاتصال المباشر وهذا يتطلب من المؤلف وقفات طويلة قبل أن يحدد موقفه من اللغة كأداة اتصال جماهيري على المسرح قبل أن تكون اداة تعبير أدبي .

وقد اتخذت هذه القضية اربعة اتجاهات عند مؤلفي المسرح ونقاده وذلك من خلال الممارسة الفعلية بالكتابة للمسرح أو عن المسرح .

الاتجاه الأول يطالب باللغة العربية الفصحى اداة للمسرح حتى لا تتنزل لغته عن لغة الادب ، والاتجاه الثاني يتخذ من العامية اداة لأن المسرح ينقل لغة الحياة ، والاتجاه الثالث يطالب باللغة الثالثة لغة للمسرح ، بينما يتخذ الاتجاه الرابع جانبا فنيا محضا لا يحاول أن يجعل للمسرح لغة خاصة به وإنما يجعل التعبير عن الواقع ومحاكاة الشخصية في عالمها هو الأساس في اختيار اللغة .

* * *

وأصحاب الدعوة إلى الفصحى ربطوا المسرح منذ ظهوره بفن الأدب ، إذ أن المسرح في نظرهم لون من ألوان الكتابة الأدبية ، وقد حاولوا أن يطبقوا

---

(١) إلى الامام في اللغة - الجريدة - العدد ١٨٥٧ في ٢٠/ ٤/ ١٩١٣ .
(٢) الاكاديمية المصرية - المحروسة ، العدد ١٤٥٢ في ١/ ١١/ ١٩١٣ .

عليه مقاييس النقد الادبى ، وفى تعليق حول مسرح القبانى « انه ادهش الحضور من بديع الحركات هذا فضلا عن اللغة وحسن التركيب »[١] .

ولا نجد كتابات تفرق بين اللغة كاداة للادب ، وبينها كاداة للمسرح ، إذ أن هناك فارقا كبيرا بين وظيفة اللغة فى كل من الفنيين ، بل هى فى داخل نطاق الادب تختلف حسب أنواعه . وقد ظلت تعليقاتهم بعيدة عن التناول الفنى تقنن المسرحية بإحكام نظمها[٢] ، وبلاغة عبارتها[٣] ، وحسن سبكها ، وهم يقصدون بحسن السبك نسج المسرحية بلفظ عذب ومعنى طلى ، وقد التزمت صحيفة الاهرام بهذه الفكرة مدة طويلة فاعلنت فى ٢٤ من اغسطس ١٨٩٥ (عن سباق ادبى لتاليف الروايات) فاشترطت ان تكون مكتوبة (بقالب انشائى روائى يختار له افصح لغة واصح منهاج)[٤] وبناء على هذه الفكرة راوا ان التمثيل الحقيقى فى امة هو قوام لغتها وركن آدابها[٥] فالكاتب لا يعبر بهذه الفكرة عن رايه الشخصى فحسب بل عن اتجاه عام لمفهوم المسرح فى المجتمع ، فهو اداة من ادوات اللغة العربية لا غنى لها عنه فى حفظ كيانها ، والمتكلمون بها مفتقرون إليه لرفع شانهم الادبى عند انفسهم والامم التى تمازجهم[٦] ، لذا فان الكاتب يحمل مصر مسئولية رفع عمد المسرح العربى ، لانها فى نظره تعد القيمة الحقيقية على اللغة ، والوصية الامينه ، فان احسنت ما وكل اليها فحسن حال اللغة عاد الفضل اليها وان اساءت فساء حال اللغة وقع اللوم عليها[٧] . وهى دعوة قومية لم تقف عند حد حفظ اللغة ، بل من رايهم ايضا ان المسرح قادر على إحياء لغتنا الشريفة [٨] .

وكان ان اثرت هذه الفكرة على المسرح تاثيرا جادا ومباشرا ، حتى راينا

---

(١) الاهرام ، العدد ١٩٧٧ فى ٢٦/ ٦/ ١٨٨٤ .
(٢) الاهرام - فى ١٧/ ٣/ ١٨٨٥ .
(٣) الاهرام - العدد ٢١٣٦ فى ٦/ ٢/ ١٨٨٥ .
(٤) الاهرام - العدد ٥٢٩٩ فى ٢٤/ ٨/ ١٨٩٥ ، والعدد ٥٣٠٩ فى ٥/ ٨/ ١٨٩٥ .
(٥) تلميذ شكسبير ... اقتراح عظيم الشان فى احياء التمثيل العربى ، المقطم العدد ٤٤٥٤ فى ١٨/ ١١/ ١٩٠٣ .
(٦) المصدر نفسه .
(٧) المصدر نفسه .
(٨) عبد العزيز جاويش - الظاهر ، العدد ٥٩٩ فى ٧/ ١١/ ١٩٠٥ .

كثيرا من المسرحيات المترجمة صورة لمفهوم الادب السيء عند كثير منهم جريا وراء السجع ، وحشو المسرحيات بألوان البديع والتضمين الشعرى حتى اصبحت بعض المترجمات المسرحية خليطا غير متجانس من النثر والشعر الركيك . وكان الحكم العام من النقاد على المسرحية هو مدى قدرة المترجم على تقديم الاساليب البلاغية فى ترجمته للمسرحية وفق فكرة البلاغة عندهم ، وارتباطها بالطريقة البديعية .

ولكن هذا الاتجاه المريض لم يستمر ، فمنذ بداية هذا القرن والادب فى حركة متجددة ، ومع تطور لغة الادب تطور الداعون لهذه الفكرة وأخذوا يهاجمون ترجمات أخريات القرن الماضى ، فعبد العزيز حمدى يقارن بين أصل مسرحية (مى وهوارس) وبين الترجمة فيرى ان الترجمة العربية بالقياس إلى الاصل (من حيث اللغة ، ومن حيث الصيغة أشبه شيء بالفحم إلى الماس فلغة النقاش رحمه الله كانت ادنى إلى لغة الدواوين منها إلى لغة الجرائد الساقطة ، وزادها فسادا ما حاوله من الإبانة عن المعنى الجليل بأبيات من الشعر الركيك البارد وما ضمت صدوره واعجازه بعضها ما لم يمر بمخيلة عربى ، وبعضها فى غير مكانه ، ولقد كانت تخونه القافية ، فيخترع لها كلمة ليقيم صلب الوزن إن وفق إلى الموازنة ، وقد يعجز فيأتى من عنده بمعان ان كان دخول الجنة بمقدار صوابها وكانت من عند كورنيل كان كورنيل فى الدرك الأسفل من النار)[1] .

وقد ادى تغير النظرة إلى معنى الفصاحة إلى هجوم على استخدام السجع فى المسرحيات ، والمطالبة باستبداله بالنثر المرسل ، فقد عاب محمد عبد العزيز الصدر على ابراهيم رمزى فى ترجمته لمسرحية (عزة بنت الخليفة) تعمده السجع ، وقد ساقته إليه اللازمة وانا لننصح إليه بمعاداة السجع ، والعمل على القضاء عليه فقد يشكل علية الامر فيستعمل كلمة تغير على المعنى مثال هذه قوله : « عسى أن يتلقفها ، أو تسقط على موطىء ههيار فتنجو وإلا فقد كان موتها محققا بالنار » وكقوله فى موضع آخر « يا عجبى منك كيف تسألنى لم خلق الله العينين ، وهما كما علمت عزاء للحزين فى حزنه وكمال

---

(١) مى وهوراس - الافكار ، العدد ١٧٠٤ فى ١٤/ ١٠/ ١٩١٥ .

للقلب فى ددنه ، وفى اللغة أن الددن هو الديدن ، وهو الدأب والعادة ، وقد التبس علينا المعنى هنا فلم ندركه [1] .

وقد اضطر أصحاب هذه الفكرة إلى الدخول فى معركة عن المسارح الهزلية واستخدامها للغة العامية ، وقد رأوا فى ذلك تقوية لها واضعافا للفصحى وفرح أنطون يرى أنه إذا كان أهل الأدب فى مصر «لا يرون للفودفيل الا هذه السيئة فحسبهم هذا للنفور منه »[2] .

ولم يكن كل أصحاب الدعوة للفصحى يناقشون لغة المسرح بهذه الكيفية ولكن القضية نوقشت من بعضهم على مستوى فنى محض ، فقد أدرك محمد أمين أن بلاغة الأدب تختلف عن بلاغة المسرح ، فلغة المسرح ليست مناقشة بين اثنين ، ولكنها لغة تعبر عن موقف الشخصية ، وسلوكها ، وتكشف عن الفعل والحركة المسرحية ، فالحوار المسرحى يتم بشكل محدد متميز بالحيوية والايجاز ، فالحيوية تبرز الحركة المسرحية ، وتنمى الفعل المسرحى ، وتكشف عن الشخوص وتطورهم دون كلفة ، والإيجاز فى المسرح لا يعنى الاختصار وإنما يعنى القدرة على التعبير بصدق عن الشخصية ، والفعل المسرحى بعيدا عن السفسطة الفارغة كما يعنى كذلك القدرة على انجاح عملية الاتصال مع الجماهير وان أية عبارة أو كلمة فى استطراد قد تؤدى إلى اهتزاز الشخصية وتربك العمل الفنى .

وقد كشف محمد أمين عن موقف تجاه لغة المسرح إذ يظهر فيه مدى اختلافه عن معاصريه فى فهمه لوظيفة اللغة المسرحية فنيا ، وذلك عند الحديث عن رأيه فى أسلوب مطران فى ترجمته لمسرحية عطيل (بأنه من النوع الانشائى الشديد التماسك ، المتين البناء ، الكثير الجمل ، والألفاظ الجزلة ، هذا الأسلوب لا يصلح أن يكون أسلوب رواية تمثل على المسارح العربية بل يصلح أن يكون أسلوب مقالة فى الأدب تضرب فى الخيال الشعرى بسهم وافر ، أو أسلوب قطعة للخاصة وأهل الآداب)[3] .

---

(1) رواية عزة ، الشباب جزء ١٥ فى ربيع الأول ١٣٣٤ هـ ـ ١٩١٦ م .
(2) التمثيل وفنونه ـ الوطن ، العدد ٦٣٤٣ فى ١٥ / ٣ / ١٩١٦ .
(3) التمثيل الحديث . رواية عطيل ، الجريدة العدد ١٦٦٨ فى ٣ / ٩ / ١٩١٢ .

وبهذا الرأى تكون قد تكشفت لهم الفروق بين اللغة كأداة للمسرح ، وبينها كأداة للأدب (فالأولى يجب أن تكون مستقلة الأجزاء بعض الاستقلال ليستطيع الخطيب او الممثل أن يوفق بين عباراته وحركاته وإشاراته ، أما الثانية فهى محل لتدبيج الألفاظ وتركيب الجمل ووصل بعضها ببعض)[١] .

والملاحظ من هذا الرأى انه لا زالت هناك علاقة فى نظرهم بين الخطابة والتمثيل إلا أن هذا الارتباط أوقفه محمد توحيد السلحدار لتقديم الفهم الصحيح للغة المسرح باعتبار (أن للكلام الذى يؤلف للتمثيل انشاء خاصا تعد القدرة عليه موهبة من المواهب الفنية وان لم يلاحظ ذلك بعض أدباء اللغة العربية ، وهو الانشاء الذى يتعدى حسن وقعه قلوب الأفراد ويجاوز أثره حدود المسارح ، فيثار بشدة التأثير فى الجمهور وكم من أديب يكتب كتابة صحيحة ، انيقة متلائمة بلمع الذكاء والبلاغة ، فاذا حفظ احد الممثلين عبارتها لم يدرك اثرها قلب الجمهور ، وذلك هو إنشاء المحرومين من تلك الموهبة ، فهم لا يجدون الكلمة المؤثرة التى ربما اتت قلقة نافرة مفضولة فى ذوق الأديب المهذب على إحكام القواعد ، ولكنها تكون أفعل فى جمهور عظيم حتى لتهزه هزا فتتيقظ المخيلات ، أو تجرى الدموع ، ومثل هذا الفعل مبرر معقول لبعض الرخص فى الانشاء التمثيلى على قياس الرخص فى الشعر)[٢] . وهو يستشهد على ذلك بان اساطين الأدباء الأوربيين قد اغتفروا « لشكسبير وموليير وكورنيى بعض الشذوذ فى الكلمات أو التراكيب أو الاستعارات وبعض اللين والركاكة ولم يمنعهم هذا الشذوذ من عد صاحبه كاتبا للتمثيل بل كاتبا عظيما ، بل كاتبا عبقريا إذ سرت فى جمله تلك الروح التمثيلية وسلمت عباراته من أدواء الابتذال الممل وتم سر تأثيرها برونق الكلمات ، ورنة خاصة فى انسجام الاسلوب واللهجة لا تلبث أن تصل إلى الاسماع ، وتدرك لذتها القلوب توا ، ولا عجب فى ذلك الافتقار من أولئك الاساطين لان المثل الاعلى الذى يتوخى المتفننون مشابهة بحقهم له ليس فى النظر الفنى حسب الاستقراء المنطلق الذى هو فى الغالب صفة التجرد من كل عيب وإن هى إلا فضيلة سلبية محضة ، إنما ذلك المثل فى عالم الفنون جمال صفة او صفات تتغلب فى تلك التحف فتشغل

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) الاحدب ـ المقطم ، العدد ٧١٥٢ فى ٥/ ١٠/ ١٩١٢ .

بسر مزيتها عن الالتفات لما فى الصناعة من اثر النقصان »[1] وبهذا تكون اللغة الفصحى كأداة للمسرح اتخذت الصورة الفنية ، وهى بهذا تقترب فى نظرهم من لغة الأدب ، فهى لا تتقعر لغويا ، ولا تتنزل إلى الاسفاف أى أن تكون لغة المسرح لغةً أدبية تقوم بدورها الفنى مع قدرتها على الاتصال بالجماهير .

وقد استطاع أصحاب هذا المفهوم أن يقفوا مدافعين أمام دعوى المنادين باللغة العامية كأداة للمسرح . وقد ازدادت حدة المعركة بينهم ابان الحرب العالمية ، ولم تنته بعدها ، غير أن مكاسب الداعين للفصحى ازدادت حين دخل شوقى مضمار الكتابة المسرحية الشعرية ، فقد أثبت قدرة الفصحى على تقديم العمل الدرامى ، كما كسبوا كسبا كبيرا بتغيير توفيق الحكيم اتجاهه من العامية إلى الفصحى ، وتركه كتابة الهزليات إلى المسرحيات التى تستند إلى أصول اسطورية أوشعبية أو تاريخية متخذا فى تقديمها جانبا فلسفيا ، وهو وإن كان جديدا على المسرح المصرى الا انه وجد تشجيعا كبيرا من عامة المصريين الذين يهتمون بالمسرح .

ولم يكن دخول شوقى وتوفيق الحكيم ميدان الكتابة للمسرح باللغة الفصحى قاضيا على اللغة العامية ، فاللغة العامية فى المسرح لها تاريخها الطويل ، ولها ظروفها التى لا يسهل معها القضاء عليها قضاء نهائيا .

***

وقد بدأ تاريخ هذه القضية متأخرا فى ميدان النقد ولكنه بدأ قبل ذلك فى ميدان الممارسة للتجربة المسرحية مع بداية ظهور المسرح ، إذ استخدم يعقوب صنوع اللغة العامية كأداة لمسرحه سنة ١٨٧٠ ، ولم يكن أمام يعقوب صنوع خيار فى اختيارها .

فهى لغة الجماهير ، وهو يريد أن يقدم أعمالا يمكنها ان تؤثر فيهم ، ولن يتم ذلك الا عن طريق استخدام أداة يسهل على الجماهير تفهمها ، ولم تكن الفصحى بالنسبة له هى هذه الأداة فكان أن استخدام العامية . غير أن مسرحه لم يبق طويلا إذ انتهى سنة ١٨٧٢ ، وبتوقف مسرحه توقفت الحركة

(١) المصدر نفسه .

المسرحية ثلاث سنوات حين قدم إلى مصر سليم النقاش بفرقته ، ولم يستخدم سليم النقاش اللغة العامية فى المسرحيات التى قدمها سواء أكانت مؤلفة مثل « البخيل » و « أبو الحسن المغفل » و « السليط الحسود » أم مترجمة مثل « مى وهوارس » و « متيريدات » و « غرائب الصدف » و « حفظ الوداد » او « الظلوم » .

وإذا حاولنا ان نتعرف على السبب الذى لم يؤد بسليم النقاش وتلامذته يوسف خياط وسليمان القرداحى ومن بعدهم أبو خليل القبانى إلى استخدام اللهجة العامية ، فان الأمر يبدو واضحا من معرفتنا انهم لم يكونوا من المصريين ، وليس من السهل أن يستخدموا اللهجة العامية الشامية بالنسبة لجمهور مصرى ، كما أنه ليس من السهل عليهم أن يستخدموا اللهجة المصرية . لذا لم يكن أمامهم غير استخدام اللغة العربية . وسار المسرح متخذا من اللغة الفصحى أداة وحيدة للتعبير حتى سنة ١٩٠٧ عندما كون عزيز عيد وسليمان الحداد فرقة كوميدية غير أنهما لم ينجحا ، وتوقفت الفرقة سنة ١٩٠٨ غير أن اتجاهها توبع من سليم عطا الله وحسن كامل ومحمد الشامى ، ومصطفى أمين ثم على الكسار ، ولكنه لم ينجح النجاح الكبير .

هذا فى ميدان الممارسة الفعلية للمسرح ، أما فى ميدان الكتابة فلم تظهر حتى سنة ١٨٩٧ اى كلمة تدعو إلى العامية عندما أصدر عثمان جلال مجموعة مسرحيات مقتبسة عن راسين بعنوان : « الروايات المفيدة فى علم التراجيديا » وهى المجموعة الثانية التى نشرها بعد مجموعته الأولى (الأربع روايات من نخب التياترات) وقد حدد عثمان جلال السبب الذى جعله ينظم هذه المسرحيات باللغة العامية ، وذلك ليجعل ، نظمها يفهمه العموم ، فان اللغة الدارجة انسب لهذا المقام ، وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام »[1] وبهذا يرى أن اللغة العامية هى أداة الاتصال السهلة بالنسبة للجماهير . واتجاه عثمان إلى اللغة العامية لم يكن لسبب فنى ، بل وربما لم يكن للافهام ذاته ، ولكن لأن طبيعة عثمان جلال الفنية تلتصق بالزجل أكثر من التصاقها بالشعر . وقد كتب مجموعة من الأشعار كانت غاية فى السوء بينما كان لأزجاله مكانة بين من كتبوا فى هذا اللون ، وقد أفردت له فى دراسة الأدب الشعبى

(١) محمد عثمان جلال ـ الأربع روايات فى نخب التياترات ص ٣

فصول بالرغم من أن ما كتبه باللهجة العامية لا يعد أدبا شعبيا وإنما هو أدب مكتوب باللهجة العامية فهو أقرب إلى خاصة المثقفين منه إلى عامة الجهلاء وما أثاره عثمان جلال من أن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس من اللغة العربية لا يجد له سندا من الحقيقة ومن الواقع ، وقد أثبتت التجربة مع مسرحياته خطأ هذه الفكرة ، فقد مثلت مسرحياته المقتبسة سنة ١٩١٢ ، ولم تجد لها رواجا بين العامة والخاصة كما أراد لها ، وقد كان فشل مسرحيات عثمان جلال أكبر ضربة لهذه الدعوة . الا أن هذه الدعوة ظهرت قوية سنة ١٩١٥ عندما كون عزيز عيد فرقته الفودفيلية بالاشتراك مع أبناء عكاشة (عبد الله وزكى وعبد الحميد) ، وخطط لهم كاتب الفرقة أو المقتبس لها أمين صدقى الذى اتجه بها إلى مخاطبة حواس الجمهور الرخيصة ، ونتيجة لظروف الحرب ، وما تابعها من انحلال أخلاقى أن وجدت هذه الفرقة رواجا منقطع النظير ، وقد شايع أصحاب الفرق الأخرى أمين صدقى وعزيز عيد وأبناء عكاشة في اتجاههم التجارى الذى أحال المسرح إلى ماخور ، وبطبيعة الحال وجد رواد الماخور متعة في هذا المسرح ، فهو يرضى جوانب في نفسيتهم فضلا عن ارضاء أحاسيسهم فهو يقدم لهم ما لم تكن المواخير بقادرة على أن تقدمها لهم . وقد حدا هذا النجاح ببعض الكتاب إلى الظن بأنه نجاح حقيقى وأخطأوا في تبين أسبابه إذ توهموا أن استخدام هذا المسرح للعامية هو سر نجاحه فطالبت جريدة الوطن بمناقشة هذه القضية في مقال بعنوان « تجربة اللغة العامية بدل الفصحى »[1] تتعرض فيه لتجربة العامية على المسرح ، ونجاح مسرحيات الفودفيل المكتوبة بلهجة عامية . ونشتم من هذه المقالة بالرغم من الشكل المحايد الذى حاول الكاتب أن يضفيه على نفسه أن يتخذ من موقف كبار المؤلفين الهزليين في فرنسا دليلا على ضرورة استخدام العامية في المسرح ، فهم يرون ـ على حد زعمه أن اللغة العامية قد انتصرت في هذه الروايات على الفصحى انتصارا عظيما ، فيجب علينا منذ الآن فصاعدا جعلها لغة التمثيل . وقد أدت أمثال هذه الدعوات إلى تجاسر أمين صدقى وهو القائم على أمر التمثيل الخليع في ذلك الوقت إلى أن يعلن في شموخ وفخر عن مجهوداته العظيمة تجاه استخدام اللغة العامية ويفسر علمه بأن « أول

---

(١) الوطن ـ العدد ٦١٧٨ في ١٩/ ٨/ ١٩١٥ .

مجهودى أن استعين بالتلحين على تهذيب النفوس بعد أن ادخلت لغة البلد فى الروايات لتفهمها العامة كما تفهمها الخاصة ، فتحدانى اولئك الذين تسوروا سياج حديقتى ، واختلط الخبيث بالطيب ، واستشكل ، وراج الزجاج فى سوق الماس »[1] .

وقد استطاعت الدعوة إلى اللهجة العامية والتى صدرت قوية من بين جدران المسرح الخليع أن تروج بين جماعة من المثقفين المهتمين بالمسرح وأن تجد اهتماما كبيرا حتى بعد توقف المسرح الخليع ، وعجزه عن الاستمرار . فقد رأينا محمد تيمور يستخدمها فى مسرحياته الثلاث « عصفور فى القفص » ، « عبد الستار افندى » و « الهاوية » وفى مسرحيته المقتبسة « العشرة الطيبة » ، كما استخدمها انطون يزبك فى مسرحيته « الذبائح » الا أن الملحوظة الواضحة هى أن الدعوة إلى اللهجة العامية خفتت حدتها فى ميدان النقد ، وإن ظلت قائمة فى ميدان الممارسة المسرحية بل كانت هى السائدة بالنسبة لكتاب المسرح حتى دخل شوقى ميدان المسرح ، وتخلى الحكيم عنها كما سبق أن بينت .

وإذا نظرنا إلى الصراع الدائر بين الفصحى والعامية لرأينا أن هناك اتجاها ثالثا يتفرع عنهما ، وهو الاتجاه الذى يدعو إلى اللغة الثالثة .

* * *

وأصحاب هذا الاتجاه لم يكونوا جميعا على منحى واحد فى دعوتهم ، فقد اختلفت فكرتهم ، فبعضهم كان يرى ضرورة استخدام لغة ميسرة مشتقة من اللهجة المصرية ، والثانى كان يرى أن تستخدم فى المسرح لغة سهلة هى اقرب إلى لغة الجرائد منها إلى لغة الادب السائدة فى هذه الفترة .

وقد ظهرت الدعوة لاستخدام اللغة المصرية فى المسرح سنة ١٩١١ عندما أعلن جورج أبيض عن عزمه على التمثيل باللغة العامية » ، فتصدت له صحيفة الاخبار فى مقالة بعنوان : « التمثيل باللغة العامية » تهاجم فيه دعوة ابيض ، وتطالبه باستخدام اللغة المصرية وذلك (لأن العامية لغة النكتة والهزل ، وليس فى استطاعة المتكلم بها تحريك الشعور والاحساس بخلاف

---

(١) المنبر ، العدد ١٣٣٨ فى ٢/ ١٠/ ١٩١٨ .

اللغة العربية الصحيحة التى تستأثر بالألباب وتحرك النفوس لا سيما إذا كان المتخصص قديرا على تمثيل دوره بحسب أصول الفن)[1] وهو لا يقف عند اللغة العربية ، وإنما يتخذ من هذا القول بداية معقولة يخرج منها لرفض اللغة العربية اداة من أدوات التعبير للمسرح فهو يعود ليخبرنا « أن اللغة العربية لا يسهل على كل امرىء التخاطب بها ، كما أنه ليس فى قدرة الجميع فهم ما يلقى بها ، فلا وسيلة والحالة هذه الا التمثيل باللهجة المصرية لأنها متى رقت يمكن أن تتناول الشعور وتصور العواطف الدقيقة التى يستلزمها التمثيل ، ثم انها توافق روح العصر ، وتتفق مع الآذان العامية ، ولا تنكرها الأذهان العربية »[2] .

والكاتب لم يحاول أن يحدثنا عن اللغة المصرية هذه كأنها معروفة لدى الجميع . وفى محاولات كثيرة حاولت معرفة الأساس النظرى لهذه الدعوة ، فلم أتبين منها الا الدعوة إلى لغة ثالثة لا هى بالعامية ولا بالفصحى . وما كتبه أبناء الجيل الماضى حتى سنة ١٩١١ عن اللغة الثالثة أو اللغة الميسرة لم يتضح فيه اتجاه محدد ، فبعضهم كان يرى استخدام العامية المشرقة ، أو ما يسمى باللهجة المصرية ، كما طالب بعضهم بالتيسير داخل حدود اللغة الفصحى نفسها ، والاقتراب بها من لغة الجرائد دون تقعر أو حذلقة .

وقد ظهرت هذه الدعوة فى المسرح على يد زاكى مابرو سنة ١٩٠٠ ، فقد طالب بالتساهل فى نقد لغة المسرحية ، لأن « الانتقاد من حيث اللغة أمر صغير لا يستحق اهتماما كبيرا لأن اللغة وجدت للتعبير عن الأفكار ، وإيصال المعنى من ذهن المتكلم أو الكاتب إلى ذهن المخاطب أو القارىء ، لا للتقعر فيها ، وقطع الوقت والعمر فيما لا فائدة منه »[3] .

وفى سنة ١٩٠٦ اتخذت هذه الدعوة شكلا آخر ، وهو استخدام لغة الجرائد ، وقد طالب فؤاد سليم ، وهو أحد الرواد الذين شاركوا فى النهضة المسرحية ترجمة وتمثيلا فى الربع الأول من هذا القرن ، كان من رأيه « وجوب

---

(١) الاخبار ، العدد ٩٨ فى ٢٨/ ٤/٤/ ١٩١١
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الحب الخادع ـ مجلة الجامعة جـ ٦ السنة ٢ سبتمبر ١٩٠٠ .

كتابة الروايات التمثيلية بلغة الجرائد أو ارقى قليلا »[1] وهدفه من ذلك أن « يفهم الشعب كل ما يقوله الممثل »[2] وهو فى تساهله هذا لا يتسامح فى عدم مراعاة جميع قواعد اللغة من نحو وصرف وبيان ومعان[3] ومما يتضح من هذه الدعوة أنها لم تستند فى تبيان نظرها إلى مفهوم فنى ، ولكن الافهام فى نظرهم غاية ووسيلة فى الوقت الذى رأينا فيه دعوة جديدة لا تقف من الفصحى ولا العامية ولا اللغة الثالثة موقفا محددا ، ولكنها تقف موقفا فنيا أساسه عدم رفض أى من هذه اللهجات إذا كانت تحاكى الواقع ، إذ أن محاكاة الواقع هى هدف الكاتب المسرحى فى هذه الدعوة .

* * *

وإذا كان أصحاب الدعوات السابقة لم يقصدوا الى تناول زاوية فنية فى حديثهم عن اللغة ، فإن أصحاب الدعوة إلى استخدام اللغة كأداة للتعبير فى محاكاة الواقع كانوا يصدرون عن إحساس فنى صرف ، وقد كان ميرز هذه الدعوة هو فرح أنطون حين نشر بيانا عن مسرحية مصر الجديدة فى صحيفة الجريدة فى سنة ١٩١٣ .

وكان الدافع إلى اصدار هذا البيان هو محاولته تقديم وجهة نظره عن مشكلتى اللغة التى عاناها عند كتابته للمسرحية ، واتخذ فيها شكلا فريدا فى استخدامات اللغة على المسرح فى ذلك الوقت . وهى مشكلة طبيعية بالنسبة للممارسة ، فقد استخدم فيها ثلاث لغات ، فصحى ، وأخرى عامية ولغة ثالثة هى اللغة العامية المشرقة ، أو ما نسميه باللغة الوسطى ، وقد خشى المؤلف على مسرحيته من الفشل ، فحاول أن يوضح التجربة ويفسرها ، وكان هذا التفسير مبنيا على فكرة المحاكاة فهو يرى أن « مجلس التمثيل » (المسرح او الملعب) مجلس اناس يقلدون غيرهم ، فإذا كانت الروايات مصرية صح جعل اللغة العربية الفصحى لها بحسبان الرواية حكاية حال قوم لغتهم اعجمية ولنا حق اختيار اللغة التى نجعلها قالبا لتلك الحكاية . ولكن إذا كانت الروايات تأليفا وانشاء ، وموضوعها شئون من لغتهم الممكنة اللغة العربية

---

(١) الطواف حول الأرض . المقطم ١٦/٢/١٩٠٦ .

(٢) المصدر نفسه

(٣) المصدر نفسه

العامية ، ولا اقول شجونهم إذ ليس لكتاب بعض بلاد الشرق القريبة منه حق الكلام في هذه الشجون »[1] هذه هي المشكلة التي واجهها : هل يحل هذه المشكلة باتخاذ اللغة الفصحى اداة للمسرحية ؟ وهو يناقش هذا على أساس فني إذ أنه لو اقتصر في مسرحيته على اللغة الفصحى خرج عن الطبيعة التي ما انشئت الروايات التمثيلية الا لتقليدها ، وخالف الواقع في شكله وصورته »[2] ، وهو يرى في ذلك هدماً لأصول التمثيل الأساسية إذ أن في المسرحية شخصيات لم يتصور إمكان تحدثها بالفصحى مثل شخصية خرستو ، ونساء قهوة الرقص ، وباعة الصحف ، والخادمات والخادمين ، والبزابرة ، والسكارى المترنحين ، والسيدات في خدورهن ، فكيف يمكن لهؤلاء أن يتحدثوا بالفصحى ؟ وفي تساؤله هذا لم يجد إجابة واضحة عن الخط الذي سيتخذه إذ أن لديه مبررا قويا يهدم ما يقرره إذا ما جعل المسرحية باللغة العامية حرصا على تقليد الطبيعة كل التقليد ، فإن مشكلة اخرى تتبدى له ، وهي إضعاف العربية ، وإحياء العامية ، وهو يرفض هذا ، ولا يرضى أن يكون الشروع في أمر كهذا الأمر على يده ، والاحساس بالمشكلة على هذا النحو أمر محير فعلا ، فهو إما أن يقبل العامية لتحقيق فكرة تقليد الواقع ، وإما أن يرفضها لعدم دلالة العامية وعجزها عن التوصيل ، فاللغة العامية بالرغم من توهم سهولتها فهي عاجزة الى حد كبير عن الابانة ، وقد اكتشف فرح أنطون بممارسته لهذه التجربة انها ليست مشكلته فقط ، ولكنها مشكلة ستتبدى لكل من يتصدى لكتابة المسرحية الاجتماعية ، وهو إذا تصور صعوبة هذه المشكلة بالنسبة له ، وبالنسبة لرواد الكتابة المسرحية حتى سنة ١٩١٣ فإن هذه المشكلة لا زالت قائمة إلى الآن ، ولم يستطع احد من النقاد أن يتخذ منها موقفا محددا واضحا ، أو أن يقدم مفهوما كاملا عن لغة المسرح ، وإن كانت المشكلة في السنين الأخيرة قد أخذت شكلا حادا عند بعض النقاد الجادين في محاولتهم الوصول إلى حل لها ، وقد واجه فرح أنطون هذه المشكلة التي تعرضت له عند تأليف المسرحية مواجهة جريئة ، فهو لم يستطع أن يحقق مفهومه عن تقليد الطبيعة في المسرحية في حوار متجانس ، ولا جمال الفصحى

---

(١) بيان عن رواية مصر الجديدة ، الجريدة ، العدد ١٨٤٤ ، ١٩١٣/٤/٥ ومقدمة مسرحية مصر الجديدة .

(٢) المصدر نفسه .

كذلك . إذ أن عنف الممارسة للتجربة لم يكن ليدعه يتخذ موقفا محددا فاختار موقفا وسطا أدى به إلى أن يشكل مسرحيته بثلاثة الوان من الحوار ، حوار عامي ، وآخر فصيح ، وثالث أسماه بالعامية المشرفة ، وقد اختار هذه الطريقة لازالة هذه الصعوبة بأقل ما يمكن من التسامح في شأن اللغة وشأن الطبيعة « لأنه من الواجب في رأيي أن لا تضحي إحداهما في سبيل الأخرى تضحية تامة اخترت وجها وسطا ، وما أزعم أنه الحل النهائي ، ولكني رأيته أفضل حل حتى الآن ، فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا في الرواية يتكلمون اللغة الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق ، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون اللغة العامية ، ولما كان للغة العامية إشارات واصطلاحات وكلمات هي في بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان ، فقد أبقيت لها هذه المواقف ، ولكني اجتثثتها من أصولها اجتثاثا في المواقف العالية والحوادث الفاجعة التي لا تكسبها إلا اللغة الفصحى جمالا وجلالا ، ولو وضعت العامية موضعها فيها لمسختها وقلبتها أضحوكة ، ثم تشعبت من هذه المشكلة الى مشكلة أخرى ، وهي اننا لو اصطلحنا على جعل أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية وجب على مخاطبيهم أن يكلموهم بها أولا ليتفاهم الفريقان ، وثانيا لكيلا يثقل على السامع الانتقال من العامية إلى الفصحى ، ومن الفصحى إلى العامية بين سؤال وجواب ، وهذا هو السبب في أن اللغة العامية استغرقت معظم الفصل الأول بعد الفصل التمهيدي فإن خريستو أحد أبطال الرواية يملأ ذلك الفصل ، وهو أعجمي لا يتكلم العامية بل شبهها ، ولا يفهم غيرها فلزم من ذلك جعل مخاطبيه حتى فؤاد بك بطل الرواية ومهفهف باشا ، وصباح باشا والست المز يخاطبونه بها فامتلأ ذلك الفصل بالعامية ، وكان ذلك أعظم انتقام لخريستو من مؤلف الرواية ، ثم تفرعت من هذا الوجه صعوبة أخرى ، سيدات في خدورهن يتحادثن عما صار إليه أمر الرجال ، ويحنقن ، ويضطربن ، ويتأمرن . أية لغة يتكلمن ؟ وقد جعلت لهن لغة ثالثة لا هي بالعامية ولا بالفصحى ، ويمكن تسميها بالفصحى المخففة أو العامية المشرفة . وبناء على ما تقدم يكون في الرواية ثلاث لغات : العامية والمتوسطة والفصحى »[1] .

---

(1) فرح انطون المصدر السابق .

وقد كشف لنا بيان فرح انطون عن معاناة حقيقة ، وممارسة مرهفة للعمل المسرحي ، ومن خلال هذه الممارسة يظهر الصراع الذى يعانيه خلق مشكلة فنية للمسرح اكبر من أن تكون مشكلة إفهام لان الافهام يمكن أن يتم على مستوى اكمل باللغة العربية منها باللهجة الدارجة التي تفقد بناء على تعددها وتغاير اصواتها قدرتها على الافهام فى الوقت الذى تبقى فيه مشكلة فنية خطيرة .

والحل الذى وضعه فرح انطون لم يستطع أن يطبقه تمام التطبيق فى الوقت الذى تبدى فيه حوار المسرحية مشوها من تعدد الالوان ، وقد اكتشف الانصارى هذا ، إذ أدرك أن المؤلف لم يسر على قاعدة معروفة فى توزيع لهجات المسرحية الا فى مواقف معينة[1] ، وقد اخذ عليه انه بينما كنا نرى ألمز تتكلم فى كل مواقفها باللغة العربية الفصحى إذ بامرأة مهفهف باشا تتكلم بالعامية فى كثير من المواقف ، وهو مع الثانية احق من الأولى بفصاحة المنطق ، وهى فى زمرة سرى من السراة ومكانة ألمز لا تتعدى الشهرة فى الرقص والغناء ، وكذلك رأينا صباح باشا يستعمل البلاغة المتناهية عند مخاطبة الولدين اللذين أتى بهما فؤاد بك من السودان ، فكان يكلمهما بلغة فلسفية عالية مع أن استعمال الرطانة الأعجمية كان لازما فى هذا الموقف ، ولقد رأينا الولدين ينطقان بالبربرية عند اول إجابة لهما ، ولكنهما عادا إلى النطق بالعربية ، فكان من اللازم الاقتصار على لغة واحدة ، فإن الجمع بينهما مؤد إلى الارتباك[2] وإذا كان الانصارى قد تناول المشكلة بالمناقشة فإن ميخائيل بشارة داود ، وهو من انصار اللغة الفصحى كأداة للمسرح يرى فى تجربة فرح أنطون أن « لغة الرواية كأشخاصها حيرة وتنقلا بين العامية والوسطى والفصحى تقاطعا وتنافرا قد يلائم عقم الرواية وخلوها من الوحدة »[3] وهو يرفض التجربة رفضا تاما ويطالب بابعاد الحذلقة عن المسرح « للحفاظ على اللغة من تبذل العامية »[4] ، وهذه التجربة لم تتبع فى تجارب أخرى من نفس النوع بل أن

---

(١) رواية مصر الجديدة ، الجريدة ، العدد ١٨٤٨ فى ٩/٤/١٩١٣
(٢) المصدر نفسه
(٣) رواية مصر الجديدة مصر ، العدد ٥١٣١ فى ١٢/ ٤/ ١٩١٣
(٤) رواية مصر الجديدة ، مصر ، العدد ٥١٣١ فى ١٢/٤/١٩١٣

صاحب التجربة نفسه رفضها ، واتخذ موقفا محددا تجاه العامية ، وهو الرفض ، وكان هذا الموقف أحد الأسباب التى أدت به إلى الهجوم على الفودفيل لاستخدامه اللغة العامية ، وهكذا لم تستمر مناقشة محاكاة الواقع فى اللغة إلا بصورة متهافتة متهالكة لا تصل فى قيمتها للتجربة الفنية التى عاناها فرح أنطون فى مسرحيته .

وقد ظهر التهافت فنيا عند نقد محمود خيرت لمسرحية الحاكم بأمر الله متناولا لغتها بأن عباراتها لا تشم منها رائحة عبارات عصر الحاكم[1] . وفى هذا الرأى تعسف على المسرحية ، فما هى لغة عصر الحاكم ؟ هل هى لغة الكتابة فى العصر الفاطمى أم أنها اللغة العامية ؟وإذا كانت لغة الكتابة فما الداعى إليها ؟ وهل يمكن أن تكتب مسرحية يعيش أبطالها فى قرون ماضية بلغتهم ؟ أينطق امرؤ القيس بلغة عصره ؟ وكذلك هارون الرشيد والحاكم بأمر الله ... وهلم جرا ؟ وإذا كانت هى عامية العصر فكيف يمكن معرفتها معرفة دقيقة واللغة العامية فى عصر الحاكم غير مدونة ؟ وإذا كانت مدونة فليس من المعقول أن يكتب بها كاتب مسرحى . نقد غير مقنع بالمرة إذ أن الكاتب إنما يكتب وفى ذهنه عملية الاتصال بينه وبين الجماهير ، فهو يكتب بلغة عصره لا بلغة عصور سابقة .

وإذا نظرنا إلى هذه القضية اليوم ، فإننا نجد أنها لا زالت باقية ، وأن نظرة الرواد لهذه المشكلة جزء من تاريخها الذى ما يزال باقيا .

وإذا تركنا اللغة كأداة من أهم أدوات المسرح فإننا لا نجدها الأداة الوحيدة التى يعتمد عليها فهو فن يختلف عن سائر فنون القول باعتماده على أدوات أخرى غير اللغة ، منها التمثيل والمناظر اللذان يتحكم فيها فن آخر هو الاخراج ، وسنحاول أن نتعرف على مدى فهم النقاد المسرحيين لهذه الأدوات .

* * *

---

(١) الحاكم بأمر الله ، الجريدة العدد ٢٥٢٨ فى ١٩١٥/٦/٢٣ .

لقد ادرك النقاد المسرحيون ان المسرحية عمل لم يكتب للقراءة ، وانما كتب ليؤدى على مسرح ، وقد تبينوا أن « على طالب المسرحية لذاتها أن يقرأها في الكتاب المطبوعة فيه »[1] ، إذ أن قيمة المسرحية تنبع من رؤيتها ممثلة على المسرح ، وقد كان هذا الفهم بداية حقيقية لادراك الفرق بين الأدب والمسرح .

وإذا حاولنا أن نتعرف على مفهومهم لهذه الاداة نجد انهم لم يتبينوها في البداية تبينا واضحا إذ أن معظم المسرحيات التى مثلت باللغة العربية لم يكن الممثلون يقومون فيها بأكثر من إلقاء العبارات ، ففى تعليق حول مسرحية عايدة التى مثلتها فرقة القبانى في ٢١ من يوليو ١٨٨٧ أن الممثلين اجادوا غاية الاجادة في حسن التمثيل ورخامه الاصوات[2] وكان حسن التمثيل في نظرهم هو جودة الالقاء فالممثل ما هو الا خطيب ، ومناط الاعجاب به هو حسن بيانه وضبط القائه[3] ، لذا فإنهم اشترطوا ـ حتى مرحلة متقدمة ـ على الممثل أن يكون عالما بلغته وادابها ليفقه خفى المعانى ودقيقها في المنثور والمنظوم .

ومن الملاحظ أن مفهوم التمثيل كأداة على المسرح تطور بصورة سريعة ، فقد ادركوا أن التمثيل هو الأداة التى تفرق بين المسرح وغيره من الفنون الأخرى ، ولذا فإنهم أول ما بدأوا يقننون المسرح قننوه على أساس التمثيل ، ومعظم ما كتب من النقد في هذه الفترة كان عنه ، ورأينا المقالات الطوال التى تتناول المسرحية دون أن تتعرض بالنقد للنص وانما تعرضت لأداء الممثلين على خشبة المسرح ، وكان إنتاج الناقد محمد تيمور معظمه يدور حول الممثلين ، وأدائهم لأدوارهم .

ولقد وصلت درجة الاهتمام بالتمثيل حدا جعل من كلمة المسرح تظهر متأخرة في سنة ١٩١٢ ، وقد كان هذا المصطلح غير موجود قبل هذا التاريخ ، وكانوا يطلقون كلمة التشخيص ثم التمثيل للدلالة على هذا الفن .

---

(١) جورج كنيدر ـ التمثيل في الشرق والغرب ، المقطم العدد ٧٢٦٧ في ١٩١٣/٢/٢١

(٢) الأهرام ، العدد ٢٨٧٤ في ١٨٨٧/٧/١٦ .

(٣) الأهرام ، العدد ٤٥٩٢ في ١٨٩٣/٤/١٤ .

(٤) محمد كامل ججاجى ـ التمثيل وجورج ابيض ، الرقيب . العدد ٣٤ في ١٩١٢/٤/٢١ .

واستخدام كلمة التشخيص ثم التمثيل بدلالة واحدة إنما يدل على الأحساس الكبير بتفهم هذه الأداة وادراك الفارق بين المسرح وغيره من فنون القول الأخرى غير أن الملحوظة الجديرة بالذكر انهم فى تفريقهم بين المسرح والفنون ادركوا أداة أخرى تلعب دورها فى إبراز هذا الفن وهى المناظر .

* * *

ولم يكن الاهتمام كبيرا بمناظر المسرحية وإن كان أصحاب الفرق المسرحية يستخدمون فى دعايتهم عن المسرحيات التى يقدمونها ترغيب جمهور المسرح عن طريق اشتمالها على مناظر جميلة ومشاهد مختلفة[1] ، غير أن هذه المناظر الجميلة والمشاهد المختلفة لم تقدم بالفهم العميق للمناظر كأداة للمسرح ، وانما كانت زينة للمسرحية تجذب الجمهور إليها فلم يكن هناك ما يمنعهم من أن تكون مناظر مسرحية عطيل هى نفسها مناظر مسرحية السيد ، ولم يدرك أحد من النقاد هذا قبل امين الريحانى حينما نقد مسرحية روميو وجولييت التى مثلتها فرقة إسكندر فرح ، فهو يعيب على المناظر والملابس عدم مطابقتها لعصر المسرحية ، ولم يضع النقاد فى اعتبارهم نقد المناظر ، ومحاسبة مخرج المسرحية عليها إلا حين قدم جورج ابيض من أوربا سنة ١٩١٢ وقدم مناظر مسرحياته بالصورة التى تلائم عصرها وجوها عند ذلك فقط وضع النقاد فى اعتبارهم المناظر كأداة أصيلة من أدوات المسرح ، وأخذوا فى حساب صاحب الفرقة إذا لم يقدم الجو التمثيلى كاملا للمسرحية بما فى ذلك مناظر المسرحية وإذا نظرنا إلى التمثيل والمناظر فإن ذلك يؤدى بنا تلقائيا نحو الأداة التى تتحكم فيها وهى الاخراج .

* * *

وعلى الرغم من أن الاخراج هو عملية أساسية فى فن التمثيل إلا أن ما كتب عن النقد فى هذه المرحلة لم يتناول الاخراج تناولا يتساوى مع قيمته

---

(١) الأهرام ، العدد ٢١٥٨ فى ١٨٨٥/٢/٥ .

بالنسبة لفن المسرح . وإذا حاولنا أن نتعرف على الأسباب التى أدت إلى إهمال النقد لهذه الاداة فمرد ذلك إلى أن الاخراج أداة معقدة ليس من السهل التحدث عنها ، وهى تحتاج قبل الممارسة الفعلية إلى الدراسة الجادة التى تتداخل مع الممارسة . والمسرح فى مصر بدأ عن طريق الممارسة دون الدراسة وكان مدير الفرقة الفنى ، وهو فى نفس الوقت المخرج يقوم بهذه العملية حيثما اتفق ، فهو لا يهتم كثيرا بتنسيق المسرحية الميزانسين بحيث تؤدى الاداء الواجب لها ، وينصب اهتمامه على استظهار الممثلين لادوارهم فحسب ، اما كيفية اداء هذه الادوار وكيفية ظهورها على المسرح فهذا ما لم يكن يتأتى لهم فهمه فهما دقيقا إلا بالدراسة الواعية .

وقد استطاعت عبقرية عزيز عيد أن تتكشف هذا بمداومته على مشاهدة الفرق المسرحية الاوربية الوافدة وقراءته لبعض كتب الاخراج المسرحى باللغة الفرنسية[1] وقد حدا هذا إلى أن يستعين به فى اخراج مسرحياته عند تكوينه لفرقته المسرحية باللغة العربية . ومع هذا فلم يبرز ذلك فى النقد المسرحى الا قليلا ، وقد ظهر ذلك فى نقد امين الريحانى سنة ١٨٩٨ لمدرب ممثلى فرقة إسكندر فرج لانه لم يبين لكل فرد أداءه لدوره وكيفية ادائه له[2] ومنذ ذلك التاريخ حتى ظهور الناقد محمد تيمور ١٩١٧ لم يتحدث ناقد عن الاخراج المسرحى حديثا متكاملا لينبىء عن فهم لهذه الأداة ومحمد تيمور نفسه فى نقده للممثلين لم يجعل للمخرج اهمية كبرى ، وانما جعل للممثل الاهمية الاولى ، بل وجعل منه المخرج لدوره أيضا .

وإذا كان تناول الاخراج غير واضح عند النقاد ، فإن الكتابات النظرية لم تحاول أن تكشف عن حرفية المسرح فى أى جانب من جوانبه ، أو زاوية من زواياه المتعددة ، والتى تمكن المخرج من تفهم عمله تفهما حقيقيا . ولقد حدث ان ارسلت الدولة زكى طليمات فى بعثة لدراسة الاخراج سنة ١٩٢٤ ليكون

---

(١) عزيز عيد مثل فرقة اسكندر فرح ١٩٠٥ ثم كون لنفسه بالاشتراك مع سليمان الحداد فرقة لتمثيل المسرحيات الكوميدية ، وكان قبل احترافه التمثيل طالبا فى مدارس الليسية الفرنسية .

(٢) استخدام امين الريحانى عبارة مدرب الممثلين للدلالة على المخرج إذ ان هذا اللفظ لم يظهر قبل سنة ١٩١٢ الثريا جـ ٣ ، فى اول سبتمبر ١٨٩٨ .

المبعوث الثانى بعد جورج أبيض الذى يتوفر فى بعثته لدراسة المسرح . ويعد طليمات هو أول من ذهب ليدرس الاخراج دراسة حقيقية فقد كانت دراسة جورج منصبة أساسا على التمثيل وحين يعود طليمات يتحدد للمخرج دور كبير فى العملية المسرحية . ويرجع الفضل لزكى طليمات فى خلق مدارس الاخراج المسرحية مبنية على العلم ، وجعل نقد الاخراج جزءا أساسيا من العملية النقدية للمسرح المصرى والعربى كله فهو كما انشا معهد الفنون المسرحية سنة ١٩٤٤ فقد انشا معهد المسرح فى الكويت ايضا ، وهو المعهد الذى يقود نهضة مسرحية كبيرة فيها .

وظيفة المسرح

ارتبط المسرح بتصور خاص لدى بعض الكتاب على أنه فن عربى انتشر فى اوربا عن طريق الاندلس ثم ضعف حتى تلاشى من البلاد العربية . ثم أستعادوه ثانية من أوربا . وهذا التصور لا يصمد أمام البحث ولا نريد أن نناقش مدى الخطأ أو الصواب فيه . فالمصادر العربية لم تقدم لنا ما يفيد وجود المسرح فى المجتمع العربى والاسلامى إذا ما أخرجنا خيال الظل كعمل مسرحى متكامل . وما يعنينا الآن من هذا التصور هو تقبلهم للمسرح على أنه تراث عربى يريدون استعادته مرة ثانية . والنتيجة المترتبة عليه فى مفهومهم لوظيفة المسرح هى تهديفه تجاه غاية محددة وهى أنه من أكبر العوامل على بث الحكمة والادب وتكمن قيمة المسرحية فى نظرهم فى قدرتها على ما تمنحه من الحكمة والموعظة . وجعلوا من شخوص المسرحيات رموزا ترمز الى هذه الغاية والذى ساعد على تأكيد هذا الاتجاه وبروزه على ما سواه فى فترة بداية ظهور المسرح هو نظرة العرب عموما إلى القصص .

فقد عرف العرب القصص الشعبى فيما كان يرويه الرواة . وكان هذا القصص يلقى منذ العصر الجاهلى وفى العصر الأموى كان يلقى فى المساجد مما

---

(١) مجلة الاستاذ جـ ٢١ السنة الاولى فى ١٠/١/١٨١٢ . محمد زكى اندية التمثيل فى مصر والاستانة ، الجوانب المصرية العدد ٨٦٥ فى ٩/١٢/١٩٠٥ .

ادى بالرواة إلى أن يقرنوه بالحكمة والموعظة الحسنة . فكل قاص يبدأ قصته - على سبيل المثال - برواية عن سوءة الغدر وقيمة الوفاء ويتخذ من هذا الحديث مقدمة لموضوعه ، فيجعل من شخوص قصته نماذج تحكى قصة الوفاء والخيانة وينتهى باستخلاص العبرة والعظة .

وقد كان القصاص يتخذون من قصص القرآن الكريم نماذج يحتذونها إذ من المعروف أن القرآن فى ذكره لقصص الأنبياء لم يكن يقصدها لذاتها ، بل ولم يفصل فى مضمونها إذ هى فى معظمها أحداث عامة تشير إلى مواقف بعينها ينتهى منها إلى العظة والعبرة ، فقصة قابيل وهابيل وقصة سيدنا يوسف وقصة سيدنا موسى مع فرعون وقصته أيضا مع السامرى وقصته مع الخضر كلها قصص المراد منها العظة والعبرة ، هذا بخلاف قصص التوراة والانجيل التى نرى فيها تفصيلا يكاد يقترب بها من الملاحم وهذه النظرة إلى العظة والعبرة تعدت القصص إلى العلوم التى افترض فيها أن يكون لها فائدة ما فهى إما أن تدور حول القرآن تكشف عما فيه من عظات وإما أنها علوم تقرب من فهم القرآن ، وقد كان الكثيرون منهم يكفرون الفلاسفة فراينا إلى أى حد ضاقت الدراسة حتى عن أبسط معارف الحياة فهم لم يكونوا يودون أن يعرفوا شيئا عن الحساب الا ما يربطهم بالمواريث ولذا كان من الطبيعى بالنسبة لفن يحكى عن حياة الناس مثل المسرح أن يقرنوه بالعبرة والموعظة الحسنة ، ويستمرون فى هذا الادراك ويقيمون استبطانهم على هذا الأساس ويدركون تبعا لهذا الاستبطان أن روعة الحكمة[1] التى يقدمها تكون فى جمعه (للهزل مع الأحاديث المحببة والفضائل المحكمة[2] وإذا كانت أخبار المسرح والاعلانات عنه تقرنه بهذه الوظيفة فإن الكتابات التى كانت تتحدث عن المسرح توضحها توضيحا كاملا . ولم يكن من المستغرب أن تبدأ مقالة عن المسرح بالحديث عن تأمل الوجود بعين الحكمة وما فيه من سلسلة متشابهة الأجزاء متباينة النسب متناسقة بين طى ونشر فالحاضر دليل الماضى وكلاهما شاهد المستقبل منطبع ابدا على معرفة وقائع السابق واللاحق ومن لا يهتدى بالحاضر الى آرائه سبيلا

---

(١) انظر ما كتب عن المسرح من إعلانات واخبار فى صحيفة الأهرام والمقطم والمؤيد حتى سنة ١٩١٠ .

(٢) الأهرام ، العدد ٢٣٦٥ فى ١٨٨٩/٣/١٢

فهو يجنح دائما إلى أخبار السلفاء . ويتناهى إلى منازل القرابة فيميل إلى التواريخ والقصص لاشتمالها على ما يناسب ميله ويزيل حيرته والمسرح يساهم فى رسمها رسما حقيقيا محسوسا بحيث يجعلها كأنها حية تدرجها اصحابها فعلا امامه[1] . ومن خلال هذه الرؤية تستخلص الحكمة فى نظرهم وإذا كان المسرح يرسم الأحداث رسما محسوسا فلا يستتبع هذه الحكمة وإنما يستتبع هذا الشعور بالخوف والشفقة تجاه ابطال المسرحية ولكن هذا الاستنتاج لم يظهر فى بدايات الحديث عن المسرح لانه يحتاج إلى المعرفة والدراسة مع التأمل العميق . وإذا نظرنا إلى فهمهم إلى وظيفة المسرح الحكمية نجدها طبيعية إلى حد كبير فى مجتمع شرقى اقترنت الحكمة بتاريخه الطويل وهو يحاول أن يستخلص الحكمة من كل شيء .. الدين حكمة . والشعر حكمة . فلماذا لا يكون المسرح حكمة ايضا ؟ . وقد ادى بهم هذا المفهوم إلى أن يقرنوه بالتاريخ باعتباره فنا من اجل فنونه وانفعالها فى النفوس وأحرصها على اداب الامم[2] وقد رأينا بعض الدارسين مثل نقولا حداد يتابعون هذا الفهم ويقدمونه فى تعريفهم للمسرح على انه « مرآة ترينا اطوار الاقدمين فى اشباح المتأخرين وتاريخ يطلع فيه الخلفاء على عوائد السلفاء بل حلم فى يقظة نرى فيه احوال الأجيال الغابرة فى الأونة الحاضرة »[3] وهو فى هذا كمعظم من كتبوا عن التمثيل نتيجة الاستبطان الذاتى بانه « عظة بأقرب العبر ومعرض تستعرض فيه الفضائل والرذائل والعوائد والاخلاق »[4] ولم تتفق الكتابات التى تجعل من المسرح « التاريخ الناطق والعبرة المتحركة »[5] حتى سنة ١٩١٢ فقد وجدت كتابات تنحصر فى هذا النطاق فى صحيفة الوطن والجريدة[6] ولكنها لم تكن الوظيفة السائدة فى افكار النقاد فيما بعد ١٩٠٥ بل كانت من بقايا الافكار المتخلفة عن هذه المرجلة .

---

(١) الأهرام ، العدد ٢٧٧٩ فى ١٨٨٧/٣/٦ .
(٢) فن التمثيل - الأفكار ، العدد ٢٥ فى ١٩٠٠/١١/١٦ .
(٣) التمثيل وفلسفة تأثيره - الثريا جـ ٢ ، السنة ٣ ، اول اغسطس ١٨٩٨ .
(٤) المرجع نفسه .
(٥) التمثيل العربى - الأهالى ١٩١١/٥/٢٤ .
(٦) محمد احمد مالك الاسيوطى ، الوطن ، العدد ٥٣٤١ فى ١٩١٢/١٠/٨ ومحمود ، الروايات ، الجريدة ، العدد ١٦٦٠ فى ٩/٢٥ .

وقد أثرت هذه الفكرة في النقاد الذين تناولوا المسرح بالنقد حتى ١٩٠٥ ، وفي كتابات قليلة ظهرت حتى ١٩١٢ فكانوا يجعلون مقياس الحكم على المسرحية هو مدى احتوائها على الحكمة والعبرة بصراحة لأن الاكتفاء بالتلميح في نظرهم لا يمنع من التصريح[1] وهنا تبدأ تتضح جناية هذه الفكرة وسيطرتها على من كتبوا في النقد إذ ظنوا أن المسرحية مجموعة من الخطب المنبرية يلقيها الشخوص ، وحاولوا أن يطبقوا هذا المفهوم بتعسف على بعض المسرحيات التي كانت تقدم في هذه الفترة وجرؤوا على القيام بتطبيقها على مسرحية شكسبير « عطيل » التي يتقبلها احد الكتاب لما فيها من العبرة والعظة وانساق وراء هذا الفهم في تحليلة للمسرحية ليكشف عن جوانب العبرة فيها فيرى أن « العبرة منها التحذير من الاستسلام إلى الغيرة والانقياد إلى سماع الوشايات الكاذبة . وفي المشهد الخاص نرى نتيجة الغيرة الوخيمة الفظيعة إذ نبصر بعطيل ينفرد بامرأته البريئة فيخنقها وغصنها لم يزل رطيبا وجمالها لم يزل رائعاً »[2] وإذا كان ادراكنا لثقافة هؤلاء الكتاب محدودا باستنتاجنا لما قدموه فإنه لا ينبىء عن إدراك لفن المسرح ولا عن معرفة جادة به فإن روحي الخالدي وهو دارس على وعي كبير بالمسرح والادب الغربي والعربي لم يمنعه هذا من أن يرى في مسرحية عطيل نفس هذا الرأي من أن شكسبير أراد أن « يبين فيها غيرة الزوج وشدته على زوجته »[3] وعلى هذا فإنه يمكن القول بأن هذه الوظيفة كانت مفهوما عاما في فترة ما قبل ١٩٠٥ ولكن بعد هذا العام لا تستمر سيادة هذا الاتجاه إذ تغلبت اتجاهات أخرى فغيرت من هذه الوظيفة ومرد هذا التغيير يرجع إلى وضوح رؤية المسرح نتيجة محاولة بعض المثقفين الدارسين في اوربا وامريكا تأصيل المسرح في المجتمع المصري مثل إلياس فياض وفرح انطون ، وقد اتجه هذا التغيير وجهات تختلف عن الحكمة وان اقترب بعضها منها إلا انها وجهات حاولت أن تقترب من الوجه الحقيقي للفن وكان اهم وظيفة برزت على غيرها من الوظائف التي

---

(١) مسرحية ابن حارس الصيد - الأفكار ، العدد ٣٠٤ في ٢/٣/١٩٠٦ .

(٢) الرقيب ، العدد ٢٠ في ٢/٤/١٩١٢ .

(٣) كتاب تاريخ علم الادب عند الافرنج والعرب وفيكتور هيغو جـ ٥ ص ١٢٥ .

حاولوا أن يحملوها للمسرح هى الوظيفة الاجتماعية ولم تظهر هذه الوظيفة متأخرة عن الوظيفة الحكمية وإنما ظهرت من أول مقال للدعاية عن فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦ إذ اعتبرته وسيلة من وسائل العمران واداة من ادوات الارتقاء[١] واذا كانت أول كتابة عن المسرح اعتبرته وسيلة اجتماعية فإن هذه الفكرة لم تتضح وتتبلور . فقد تغلب مفهومهم عن الحكمة والعبرة والعظة على ما عداها من المفاهيم وتدريجها استطاعت الوظيفة الاجتماعية أن تنسلخ من هذا المفهوم ببطء وقد ساعد على ظهورها ارتباط الحكمة بالأخلاق فبرزت الفكرة الخلقية متضمنة فى إطار الحكمة . فالمسرح فى نظرهم يحمل معانى الشهامة ومكارم الاخلاق[٢] وقد ادت هذه الفكرة إلى رفض بعضهم مسرحيات الحب والغرام[٣] إلا انها لم تسيطر سيطرة كاملة على ما راينا من الكتابات المسرحية الأخرى التى تبلورت فيها صورة المجتمع كله منسلخة عن الوظيفة الخلقية وعلى هذا فقد برزت الفكرة الخلقية الباهتة بروزا قويا على سطح الفكر المسرحى فى هذه الفترة ، برز هذا فى دفاعهم عن المسرح وفى محاولة ابراز مفهوم العصر الاليزابثى من أن المسرح « مرآة ثقيلة يرى فيها الناظر كل حسنة وسيئة من عادات الامم واخلاق الشعوب ومشارف النفوس واميالها »[٤].

وفى تتبعنا لأثر العبارة التى تحدث بها هاملت عن المسرح ومحاولتهم تقديمها على انها وظيفة المسرح التى يسعى إليها يمكننا أن ندرك مدى فهمهم لهذه الوظيفة وهل فهموا الوظيفة الاجتماعية تمام الفهم بحيث يمكن القول بأن العمل المسرحى يجب أن يزاوج بين الشكل والمضمون ؟ أم أنه عمل من اعمال الدعاية التى تقدم منها المطابع والمسارح الكثير فى كل عصر وكل جيل ؟ ولو حاولنا أن نستقصى هذا الجانب لتكشف لنا سريعا أن الوظيفة الاجتماعية لم تفهم إلا من خلال السطح فمسرحية هاملت حين عرضت فى ٨ اغسطس

---

(١) الأهرام ، العدد ٢٠ فى ١٨٧٦/١٢/١٦ .
(٢) الأهرام ، العدد ٥٢٤٦ فى ١٨٩٦/٢/٦ .
(٣) نجيب الجاويش ، طريقة تأليف ، الروايات ، الثريا جـ ٦ السنة ٤ ٥٠ فى ١٩٠١/٦/١٥ .
(٤) إسكندر صيقلى ، التمثيل ، المقطم ، العدد ، ٤١٣ فى ١٩٠٢/٩/٢٠ .

١٩٠٥ لم تفهم فهما دقيقا ولم يحاولوا ان يتبينوا معنى محاكاة الفعل فيها ولا الشعيرة التى تمثلها ولا الجانب الأسطورى منها ، وانما راوا فيها « إثارة العقل وإحياء القلوب وتلطيف واكتساب الحكمة من تضاعيف اللهو والفكاهة »[١] هذه هى النتيجة التى ادركها بعضهم من خلال مشاهدة المسرحية وهى لا تنم عن إدراك واع لها وانه لمن التعسف بالنسبة للدارس أن يتطلب مفهوما كاملا عن الوظيفة الاجتماعية وأن يحاول أن يقرن بينها وبين مفهومهم عن الشكل والمضمون فى وقت لم تظهر فيه المسرحية المؤلفة ، المكتملة فنيا بل لم تكن الدراسات النظرية حول المسرح قد عمقت وكذلك لم يكن مفهوم الوظيفة الاجتماعية قد برز فى الأدب كما لم يحاول أديب أن يتخذ من المسرح اداة اجتماعية ، ويكفى فى هذه الفترة سيادة الشعور العام نحو توظيف المسرح تجاه الوجهة الأخلاقية والذى يدفع إلى هذا التقبل السطحى ليس إلا تكوين المجتمع العام الذى يحاول جاهدا أن يبعث الحركة الثقافية فى تيارين واضحين تيار الثقافة العربية وتيار الثقافة الغربية ، ومن خلال تيار الثقافة العربية وضحت الوظيفة الحكمية لمسرحهم الوليد ومن خلال التيار الثانى وضحت الوظيفة الاجتماعية إلى حد ما والذى أدى إلى عدم وضوحها الكلى أن مفهوم المسرح الإليزابثى قد عرض دون دراسة واعية لهذا المسرح وذلك من خلال أعمال شكسبير مما أدى إلى اختلاط هذا المفهوم حتى انهم رفضوا بعض أعماله لأنها لا تقدم لهم الوظيفة الاجتماعية .

ومفهوم الوظيفة الاجتماعية متأثر بظروف المجتمع التى كانت تدفع بالكثيرين منهم إلى طلب الإصلاح والدعوة إليه لكثر من تأثره بالدراسة الواعية وقد رأى دعاة الإصلاح فى المسرح اداة من أدوات التغيير الاجتماعى مما أدى ببعضهم إلى تقرير أن « الوظيفة العليا بين انواع الروايات هى للروايات الاجتماعية الفلسفية »[٢] تلك التى تكشف عن جوانب الزيف فى المجتمع . واستاذ الجيل المرحوم / أحمد لطفى السيد يعلن أنه « لاشىء أدل

(١) ادرار مرقص ـ هاملت ، الجوانب المصرية ، العدد ٧٦٥ فى ١٩٠٥/٩/١٠
(٢) انطون ، إنشاء الروايات ، جـ ٤ السنة ٥ ، فى ١٩٠٦/١١/١ .

على رقى الامة فى سلم التربية اكثر من طريقتها فى الغناء والتمثيل »[١] ومن هنا بدا الدعوة إلى المسرح باعتباره من أول ادوات التربية التى تقيم دعائم مجتمع سليم فى بناء الكمال المنشود[٢] حتى اسموه «مدرسة الشعب » التى يلقى فيها علوم الحياة والاجتماع »[٣]

ومما يؤكد ان فهمهم لوظيفة المسرح الاجتماعية كان مدفوعا بموقفهم تجاه المجتمع بفهم ذاتى للمسرح انهم اخذوا جانبا واحدا من تعريف شكسبير للمسرح وهو المرتبط بالمضمون الاجتماعى دون التعمق فى الزوايا الفنية التى يعرض لها شكسبير على لسان هاملت ، فهم وان لم يحاولوا أن يفسروا معنى مراة الطبيعة والمقصود بها فإنهم قد تناولوا الاثر المتخلف عن محاكاة الطبيعة إذ الغرض المنشود من المسرح « هو تهذيب نفوس الدهماء بتعظيم الفضيلة والحث عليها والدعوة اليها وتحقير الرذيلة والتشنيع عليها وكف النفوس عنها »[٤] وقد تغالوا فى شرح هذه الفكرة وعرضها حتى عرفوا المسرح الناجح بانه العمل الذى يؤدى إلى مغزى أدبى اخلاقى اجتماعى يراد منه التهذيب والتقويم والحث على الفضيلة والتنفير من الرذيلة والتنديد بالظلم والاستبداد والترغيب فى العدل والاحسان وتمجيد كل حميد من الخصال سواء فى الملوك والحكام أم فى الافراد وتسوىء كل قبيح مرذول من العادات والطباع الفاشية فى الامة واظهار الأسباب التى أدت إلى رفع الشعوب وترقيتها أو إلى تاخرها وانحطاطها وتوضيح العيوب الكامنة فى النفوس ، وبين جدران القصور إلى غير ذلك من النقائص التى تجب محاربتها والحض على تركها والتخلى عنها وقد كان من نتيجة سيطرة هذه الفكرة على اذهانهم أن أصبحت ميزانا نقديا يقيسون من خلاله المسرحية التى تؤدى فى نظرهم هذا الدور أو لاتؤديه فإن رأوا فيها تماثلا مع فكرتها مجدوها وقرظوها وإن لم يجدوا أسقطوها وبناء على

---

(١) مصاب التمثيل ، الجريدة ، العدد ٥٧٤ فى ١٩٠٩/١/٣٠ .
(٢) توفيق سعيد الراقص ، التمثيل فى طورة الجديد ، العدد ٢١٢٨ فى ١٩١٤/٢/١٠
(٣) عبد الحليم دلاور ، ماهية الفن ، الجريدة ، العدد ٢١٥٧ فى ١٩١٣/٤/١٣ .
(٤) محمد امين ـ التربية والتعليم ... المثال العاشر ، الجريدة ، العدد ١١٦٤ فى ١٩١١/٨/١ .

هذا قبلوا مسرحية مصر الجديدة « لفرح انطون » و « طريد الأسرة » و « الضحايا » لحسين رمزى و « عصفور فى القفص » و « عبد الستار أفندى » و « الهاوية » لمحمد تيمور وإذا كانت المسرحيات الاجتماعية قد وجدت قبولا لديهم فإن المسرحيات التى رأوا فيها انحرافا عن دائرة « التشنيع على المعايب والمفاسد المراد تقديمها وعلى الحض على المحاسن والفضائل وتمجيدها والدعوة اليها وترغيب النفوس فيها »[1] لم متوانوا عن محاربتها ومحاربة الفرق التى تمثل هذا اللون من المسرحيات مما ملأ نقد الفترة فيما بين سنة ١٩١٥ ـ ١٩٢٣ بنقد التوجيه الاجتماعى للمسرح وهذا النقد وقف عنيفا إزاء أصحاب المسارح التجارية الذين حولوا المسرح إلى ماخور أو كادوا .

ومن الغريب أن هذه الفكرة التى نبتت من ارض شكسبير ادت ببعضهم إلى رفض أعماله التى قدمت لهم لأنها « لا تؤدى للمجتمع النفع الذى تؤديه الرواية المناسبة للزمان والمكان »[2] فهى لا تقوم على دائرة التشنيع على معايب ومفاسد المجتمع .

وإذا كان أصحاب الدعوة لتوظيف المسرح اجتماعيا طبقوا فكرتهم على شكسبير ، فاسقطوا مسرحياته ، فإن حظ سوفوكليس فى مسرحية « أوديب » لم يكن بأحسن حالا من شكسبير ، فقد رفضت المسرحية رفضا باتا لأنهم لم يفهموا حقيقة النص ولا طبيعة المسرح اليونانى وظروف نشأته وتكوينه . وقد استقبلوا المسرحية بالطريقة التى تستقبل بها أى مسرحية محلية مطبقين عليها مفهومهم الاجتماعى عن المسرح ، وقد أخذوا على المؤلف موقف أوديب الملك حين قتل ودنس شرف أمه على غير علم منه ، فلا لوم ولا تثريب عليه مطلقا وخصوصا لأنه قد فر لتلافى هذا العار الذى أنذرته به الآلهة والعراف ، فهو أحرى بالاشفاق إذ قضى القضاء بوقوعه فيما لامفر منه ، لذا رفضوا موقف العراف تريسياس منه فى توبيخه إياه ، وتأنيبه ، فهم يرون أن هذا

---

(١) محمد امين ـ التمثيل ـ الجريدة ، العدد ١٦٦٦ فى ١٩١٢/٩/١ .
(٢) محمد امين ـ التمثيل ـ الجريدة ، العدد ١٦٦٨ فى ١٩١٢/٩/٣

التانيب يجب أن يوجه للملكة الشريرة أم أوديب التى جلبت على ولدها الشقاء من اجل شهواتها الفاسدة[1] هذه النظرة لم تفهم أن المسرحية تمثل شعيرة دينية يونانية ، وهى تعبر عن عقيدة المجتمع الدينية ، وتطبيق المفاهيم الاسلامية عليها لا ينبىء عن فهم لطبيعة الأسطورة ولا للتوقيع الدرامى الرائع فيها ، وما قيل عنها لم يكن الا استبطانا للعمل الفنى دون دراسة فتانيب تريسياس لادويب ليس مرده لصنعه ما صنع ، وإنما لأنه انسان خرج عن دائرة الآلهة لايمانه بقدراته اللا محدودة أكثر من ايمانه بقدرات الآلهة وتريسياس يعبر عن وجهة نظر الآلهة تجاه أوديب لا عن وجهة نظره ، لذا فان رؤية المسرحية على انها « موضوع منحط لأن خلاصته حكاية شاب تعشق أمه فاستولدها ، وأن ليس فى مثل هذا الجرم الذى عقبه قتل النفس عظة لأحد من الناس على الاطلاق »[2] رؤية متخلفة بالنظر إلى حقيقة المسرح ، ونظرياته الصحيحة .

وإذا كانت الوظيفة الاجتماعية قد أخذت مكانها كمفهوم مؤثر فى النقد المسرحى منذ بداية هذا القرن ، فإنها إبان الحرب العالمية الأولى كانت الوظيفة الأولى القوية والمهمة فى التأثير على حركة المسرح المصرى كلها . وكلما ازدادت عوامل الضغط على المجتمع - ازدادت حدتها ، وتعسفوا فى تطبيقها إلى الحد الذى ادى بشحاته عطا الله عبيد القصاص ان يرى « كل ما يظهر على المسرح إن خلا من الأخلاق والاجتماع ، فهو لغو ولا فائدة منه ولو كان هزليا »[3] .

وقد ساهم دخول الاحزاب ميدان الفن فى تأكيد هذه الوظيفة بالنسبة للادب والمسرح والمطالبة بجعل المسرح ميدانا من ميادين الكفاح نحو التغيير الاجتماعى [4] .

وإذا كانت هذه الوظيفة حددت الطريق أمام كثير من كتاب المسرح

---

(١) اديب الملك - الرقيب - العدد ٥٧ فى ١٩٩٢/٩/٢٠ .
(٢) فى عالم التمثيل ، الاخبار ، العدد ٨٩٩ فى ١٩١٨/٤/٥ .
(٣) الرقيب ، الساحرة ، العدد ١٧٠ فى ١٩١٩/١٠/٦ .
(٤) على فهمى - محاضرة فى التمثيل ، الأخبار ، العدد ١١٦ فى ١٩٢٠/١/١ .

ونقاده وربطتهم بقوة بالالتزام تجاه المجتمع فى كتاباتهم عن المسرح ، فان بعض الكتاب قد فهموا الوظيفة الاجتماعية الفهم الحقيقى من انها مزاوجة بين الشكل والمضمون ، وقد كانت أنضج محاولة للتقريب ما بين الوظيفة الاجتماعية للمسرح ، وبين المسرح كأداة من أدوات المتعة الفنية هى نقد محمد توحيد السلحدار الذى يرى أن التمثيل ليس مدرسة يؤمها الناس بغية الدرس ، إنما هو آلة لهو تصلح لتهذيب الأخلاق ، إذ قد ينتهز المصنف فرصة ارتياح الناس إلى الرياضة والطرب بثمرات فنه ، فيمزج ما يقدمه لذلك بشىء من دروس الفضيلة ، والناس إنما يذهبون إلى الملهى للهو بعد العمل أو غيره ، فتعرض عليهم ضروب الأخلاق والعادات وصور الحياة بما فيها من العبر ، وقد يتعظون بها ، بحيث يطربون ولا يشعرون بألم أو خجل من قبول النصيحة والموعظة لأن الجمهور إذا طرب التفت وأصغى ، وإذا شاهد وأصاغ تسربت الفضيلة إلى النفس ممتزجة بالطرب وكانت أوقع منها وأرسخ بقوة الوجدان التى هى أسبق من العقليات إلى الأفئدة وأمضى أثراً فى كيان الانسان ، وقد لا تتأثر الطبائع المغرقة فى اللوم والخبث لا بمايمثل أمامها من سوء العيوب ، فيستقر أرذلها فى تلك النفوس الشريرة ، ولكن لا حيلة لأحد فى مثل هذه الطبائع ، إما إذا اعتبرنا الطبائع السليمة كانت الفضيله أو المزية المطلوبة فى التمثيل لا تنفذ إلى الأفئدة الا من مسالك الطرب واللذة)[1] وبهذا يكون محمد توحيد قد أدرك أن الأثر الاجتماعى من خلال رؤية المسرحية لا يتم مباشرة بعمل من أعمال الدعاية الخطابية وإنما ينبع من خلال التطهير ، وإن لم يتحدث عنه مباشرة ، ولا من عاطفتى الشفقة والخوف ، وإنما هو الفعل الذى يترك بقاياه فى أحاسيس الجمهور فيدفعها نحو الفضيلة ، واحتقار الرذيلة ، وهذا المفهوم يرتقى بالوظيفة الاجتماعية المفروضة إلى الوظيفة الاجتماعية التى تنجم عن المتعة ، وهو بذلك يزاوج بين الوظيفتين مزاوجة فنية .

وقد تابعه فى هذا ابن يحيى فى طلبه من الكتاب الا يتجاوزوا حد المألوف فى ابتكاراتهم[2] ، وبالرغم من قلة هذه الكتابات الناضجة فى فهم الوظيفة الاجتماعية للمسرح فانها عمقت الاحساس بضرورة دراسة المسرح ودراسة

---

(1) الاحدب ، المقطم ، العدد ٧١٤٩ فى ١٩١٢/١٠/٢ .

(2) الحقيقة والاختراع ، السفور ، العدد ٦٨ ، السنة ٢ فى ١٩١٦/٩/٢٩ .

علوم الاجتماع ، وقد كانوا فى ذلك يتابعون « أوجست كانت » وتلميذه « سبنسر » اللذين انتهيا إلى أن جميع العلوم من أكبرها إلى أصغرها تنتهى إلى علم الاجتماع .

وإذا تأملنا أثر مفهوم الوظيفة الاجتماعية فى المسرح لبدا لنا واضحا جنايتها على النقد المسرحى الفنى ابان الحرب ، ولكنها كانت من أكبر أسباب تأكيد وجوده فى مصر ، والدفاع عنه ، وعن حريته فحين فرضت الحكومة لائحة التياترات فى ١٢ من يوليو ١٩١١ هوجمت هجوما كبيرا بدعوى أنها ستحد من قدرة المسرح على القيام بوظيفته الاجتماعية بحرية تامة ، وطالبوا بمنع الرقابة على المسرح . ولم يكن أثر هذه الوظيفة متوقفا على المناداة بحرية المسرح ، وإنما تعداها إلى أهم عمل قام به النقاد ، وهو الهجوم على أصحاب الفرق التجارية الذين حاولوا توجيه المسرح بدافع الكسب إلى أن يكون أداة تسلية جنسية رخيصة .

وقد انتهى الهجوم على هذه الفرق التجارية إلى القضاء عليها ، وعودة المسرح المصرى نقيا مدعما بالقوة الفنية فى سنة ١٩٢٣ .

ويجب ألا يفهم عند الحديث عن الوظيفة الاجتماعية أنها الوظيفة الوحيدة التى سار فى طريقها ، والدعوة اليها النقد المسرحى ، ولكنها كانت الوظيفة الغالبة على ما عداها إبان الحرب العالمية الأولى . فقد شاركتها وظيفة أخرى وهى المتعة ، وكان لها دور خطير فى توجيه الحركة المسرحية بعد سنة ١٩٢٣ . ويرجع الحديث عن هذه الوظيفة إلى بداية ظهور المسرح ، وربما قبل ظهور المسرح باللغة العربية إذ أن الفرق الأجنبية كانت تفد على الأوبرا منذ افتتاحها سنة ١٨٦٩ ، وكان رواد هذه الفرق من الطبقة الارستقراطية أو طلبة المدارس العالية التى كان يرسل لها الخديوى اسماعيل « تذكرة سنوية لتلاميذ الفرقة الأولى للتناوب فى حضور الأوبرا »[1] ، وكانوا فى معظمهم يرون المسرح أداة تسلية ارستقراطية . والحفاظ على قدوم الفرق الأجنبية لم يكن له أكثر من معنى واحد ، وهو امتاع الأسرة الحاكمة والطبقات المتسيدة للمجتمع عن طريق نقل المتعة من أوروبا إلى القاهرة ، وكان تشجيع هذه الطبقات للفرق

---

(١) أحمد شفيق باشا ـ مذكراتى فى نصف قرن جـ ١ ص ٥٧ .

المسرحية العربية إنما هو محاولة منهم لجعل المتعة محلية التكوين . وتصور تشجيع هذه الطبقات للمسرح وانه وسيلة من وسائل التغيير الاجتماعي لا سند له من الحقيقة ، وإنما لانهم راوه اداة لهو جديد للطبقة الراقية يختلف عن وسائل المتعة الأخرى التي يمارسونها ، فقد لمسوا في المسرح امكانيات كبيرة في « بعث الانشراح والمسرة »[1] لديهم حتى ان افراد الأسرة المالكة وكبار رجال الدولة وكبار الاثرياء كانوا يغدقون على هذه الفرق من المنح والعطايا ما يعيد لنا صورة عطايا الخلفاء للشعراء في العصر الأموي والعباسي ، وقد حدث كثيرا أن أهدت اميرات الأسرة المالكة الجواهر النفيسة لبطلات المسرحيات اللاتي ابدعن في تمثيل أدوارهن[2] وقد انعكس الموقف العام لهؤلاء السراة تجاه المسرح على بعض الكتاب ، فتحدثوا عن دور المسرح في منح اللذة والمتعة حديثا لم يكن في معظمه راجعا لإدراك فني للمتعة وإنما هو إحساس فطري تجاه ما يقدمه المسرح من متعة . وقد وضح هذا الإحساس اختلاف متعة المسرح عما يمارسونه من متع حسية ووجدانية ، وكان اهم اختلاف هو في جمع المسرح بين (اللذة والفائدة)[3] وقد استمر الاحساس بامكانات المسرح في جمعه بين اللذة والفائدة مدة طويلة دون تحديد واضح لهذه الفائدة ، وقد تبينوها فيما بعد ، فقد وضحها أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد بأن فائدة الفنون ومن بينها المسرح (أثر ثابت في تربية العواطف والملكات)[4] وقد كان هذا الرأي بداية لتغيير مفهوم المتعة من التسلية إلى الاقتران بالتهذيب ثم الاقتراب من الوظيفة الاجتماعية ، فهو (درس جدي في قالب هزلي)[5] .

والبطء الشديد واضح في تطور مفهوم المتعة ووضوحها في الفن عموما ،

---

(١) الاهرام ، العدد ١١٧٩ في ١٧/٨/١٨٨١ .

(٢) ذكرت الاهرام في عددها رقم ١٢٠٧ بتاريخ ٢٤/١/١٨٨٢ ان احد الذوات ارسل خاتما ثمينا جدا لمدموازيل فرندن التي كانت تمثل في الاوبرا الخديوية ، كما تفضلت الأميرة عين الحياة هانم افندي باسورتين يبلغ ثمنها ثلثمائة جنيه والبرنسيس نظلي هانم افندي بميداليون قدره ٧٠ جنيه تعبيرا عن اعجابهم بتمثيلها .

(٣) التمثيل العربي ـ الجامعة ، العدد ١١٧٩ في ١/٣/١٩٠٠ .

(٤) الجريدة ، مصاب التمثيل ، العدد ٧٥٤ ، في ٣٠/١/١٩٠٩ .

(٥) يوسف وهبي ، التمثيل الهزلي ، الاخبار ، العدد ١٣٩٢ ، في ٣/١٠/١٩١٩ .

والمسرح بوجه خاص ، وهذه الظاهرة ليس لها من تفسير سوى غلبة الوظيفة الاجتماعية فى اذهان الكتاب نتيجة للظروف المحيطة بهم التى كانت تدفعهم إلى البحث فى مشاكل مجتمعهم الحقيقية بما فيها من انحلال سياسى واخلاقى .

وإذا كانت وظيفة المتعة فى الفن لم تتضح بالنسبة لنقاد المسرح فى هذه الفترة الا من خلال الاحساس الفطرى المباشر تجاه العمل المسرحى ، فإن هذا ادى بهم إلى ادراك الاثر الناجم من المسرحية ، او مايسمى بالتطهير ادراكا ليس متخذا من ارسطو فى حديثه عما تثيره المسرحية من عاطفتى الشفقة والخوف ، ولكنه استبطان ذاتى قبل أن تحدث الدراسة أثرها ، فقد فهموا أن للمسرح القدرة« على إيجاد رقة العواطف ، ولطف الشعور »[1] ، وذلك لأنه يقدم للجمهور (الاعمال الحسنة ، ونتيجتها السيئة امامه ، فتتأثر عواطفه ، ويتلطف شعوره .[2]

ثم بدات تتضح الدراسة واثرها فى الحديث عن عاطفة الجمال التى يمكن أن يستغلها الكاتب فى أى اتجاه اراد فى بعث المتعة فى المسرحية . « ويجعل فرح انطون من عاطفة الجمال قاعدة اساسية فى التأليف المسرحى »[3] ومنذ ذلك الحين بدا ادراك وظيفة المسرح فى خلق المتعة الفنية يتضح ، ولكنه وضوح يتسم بالبطء الشديد .

والظاهرة التى يمكن أن نفسر بها بطء وضوح فكرة المتعة الفنية أن الوظيفة الحكمية سهلة التناول بالنسبه للجمهور الشرقى ، والوقوع عليها لا يحتاج إلى دراسة مجهدة لانها شيء فى طبيعته . والوظيفة الاجتماعية ادركها بدافع الحاجة إلى أدوات تساعد فى القضاء على مشكلات ليس من السهل القضاء عليها ، فاتجه إلى الفن ليكون أداته فى عملية التغيير .

اما وظيفة المسرح الفنية ، فهذه تحتاج إلى دراسة متمهلة واعية ، كما تحتاج إلى مجتمع مستقر يمكن أن يستمتع بالفن دون معوقات تعيش فى داخله ، لذا لم تظهر دعوة الفن للفن متكاملة الا بعد الفترة التى نقوم

---

(١) التمثيل فى الملاعب ، الجوانب المصرية ، العدد ٤٠٣ فى ١٩٠٤/٥/٢٨ .

(٢) المرجع نفسه .

(٣) فرح انطون ، إنشاء الروايات الجامعة جـ ٤ السنة ٥ فى ١٩٠٦/١١/١ .

بدراستها ، او بالتحديد فى سنة ١٩٢٧ إذ لم يكن من السهل عليها أن تظهر وسط عنف الاتجاه الاجتماعى الذى كان يصادر فى داخله كل الفنون التى لا تقوم بدورها فى عملية التغيير الاجتماعى .

وإذا كانت هذه الدعوى قد ظهرت متأخرة فإنها ظهرت قوية واضحة عند كتاب المرحلة التى تلى المرحلة التى ندرسها . ولا يغرنا أن محمد تيمور كان ينادى بالفن اولا وبألا نهتم الا بالمسرح الجاد . فمحمد تيمور ، وجمعية أنصار التمثيل اتخذوا من هذه الدعوة وسيلة للقضاء على تجار المسرح ، ولم يقصدوا بها إطلاقا فكرة الفن للفن .

وكتاب ما بعد سنة ١٩٢٣ كانت الحياة بالنسبة لهم اهدا بكثير من الحياة قبل ذلك ، وكان لديهم وقت للاستمتاع بالادب والفن ، بينما لم يكن لكتاب ما قبل سنة ١٩١٩ هذا الوقت . لذا فان مناداة كتاب المرحلة التالية للمرحلة التى ندرسها (بالفن الجميل) على أنه عصير حياة لا غنى عنه ، والا تفهت الحياة وانحطت قيمتها ولتكن القطعة الموسيقية ، والصورة ، والرواية ، والمسرحية صنوفا لازمة لغناء الروح[1] مناداة طبيعية ، فقد اسعفتهم الدراسة وظنوا انهم وصلوا إلى مرحلة من الاستقلال السياسى تحتاج إلى استقلال فى الفن .

وإذا نظرنا إلى فكرة الفن للفن نجدها تعمقت ووضحت حتى أصبح لها كتاب يسمون بكتاب البروج العاجية كانت كتاباتهم فى المسرح هى الكتابات الأولى الواعية التى قدمت للتراث الانسانى مسرحيات مصرية . بينما كانت فكرة الفن للمجتمع تتسم بالانفعال الحار الذى لا ينبىء عن علمية أو فهم عميق للمسرح لذا لم تخلف لنا هذه الفترة من اعمال مسرحية بقيت بعد جيلهم ، وكل قيمة للمسرحيات الاجتماعية التى ظهرت فى هذه الفترة انها تمثلها تاريخيا ، ولا يمكن لدارس المسرح أن يبعد فى نظرته لها عن مجرد النظر إلى دورها التاريخى والاجتماعى .

---

(١) عبد الحميد سالم ، حياة الفنون الجميلة ، الأخبار ، العدد ٢٠١٤ ، ١٩٢٧ .

الكتاب الثانى
فنية النقد المسرحى



وبعد ان تعرضنا لفكرة المسرح علينا ان نتعرض لفنية الالوان النقدية التى ذكرناها فى الحديث عن تاريخ المسرح ، وهى نقد الدعاية ، ونقد التوجيه الاجتماعى ، والنقد المتمثل للقيم الفنية ، وسنبدأ بتناول نقد الدعاية .

* * *

نقد الدعاية

(١)

وقبل ان نتعرض لفنية هذا النقد علينا ان نتعرف على الدوافع التى أثرت فيه من حيث صدقه او عدمه ، وكذلك من ناحية الامكانيات التى يحوبها ، ونحن لانستطيع ان نحدد له دافعا معينا يمكن ان يكون منطلقة فى التعبير إذ كنا نرى فى كل فترة من الفترات الثلاث التى مر بها تغلب دوافع على أخرى ، تتخذ سمة عامة فى التأثير عليه .

ففى المرحلة الأولى كانت الغيرة على لون من الوان الفن وهو المسرح ادركوا دوره فى عملية التغيير الثقافى والاجتماعى والسياسى هى الدوافع إلى تشجيعه وتقديمه للجمهور حتى يمكن استخدامه فى دور طليعى يدفع المجتمع نحو التقدم . ولايرجع هذا الادراك الى معرفة فكرة الدراما معرفة تامة وبنما يرجع الى معرفتهم وظيفة المسرح فى المجتمعات الأوروبية من خلال زياراتهم لها او قراءاتهم عنه فى الصحف الأوروبية التى كانت تصل من أوروبا أو تصدر فى مصر ، وقد امتلأت صحف هذه الفترة بالكتابة الترويجية لأمرق المسرحية العربية او الأجنبية . هذا فضلا عن مفهوم عام بوظيفة الفن فى المجتمع تنبع عن المؤثرات الشعبية فى فنوننا ، وهو ماعرضنا لجانب منه فى مفهومهم عن وظيفة المسرح ، وأثر الأدب الشعبى .

وفى المرحلة الثانية ظل هذا الدافع يقوم بدوره فى حركة النقد المسرحى ، وتوجيهه نحو الدعاية للمسرح ، وقد حاولت هذه الكتابات ان تربط المسرح بعملية التغيير الاجتماعى . وظهر هذا واضحا فى كتابات الأهرام والمقطم والرقيب والجوائب المصرية والظاهر . وقد ساير بعض اصحاب الفرق هذا الاتجاه فى الاعلان عن تقديم المسرحيات الخلقية العصرية وان لم تكن كذلك ، كما كانت العلاقات الشخصية سببا من الأسباب الهامة التى ادت إلى امتداد حركة النقد الدعائى على المستوى الفكرى ، وبقائها متجددة قوية . إذ دفعت ببعض الكتاب إلى عرض مسرحيات الفرق التى تربطهم بأصحابها علاقات شخصية ، واضطرتهم هذه العلاقة ايضا إلى النيل من آخرين .

وفى المرحلة الثالثة استطاع بعض أصحاب الفرق ان يشوهوا هذا النقد بقدرتهم على اجتذاب نوع معين من الكتاب للترويج لهم ولأعمالهم ، كما صنع عزيز عيد وعبد الله عكاشة وأمين صدقى والكسار ومنيرة المهدية والريحانى .

ونستطيع القول إن بعض أصحاب الفرق كانوا يدفعون كتاب الدرجة الثالثة ، وبعض الطلبة للكتابة عنهم بإغراءات غير خلقية بالمرة .

وما ذكر لا يمثل جميع الدوافع التى حددت الكتابة الدعائية ، وإنما هناك دوافع اخرى لم نستطع أن نتبينها كاملة ، ولا يحق لنا أن نسجل ظنا لا يستند إلى دليل مادى .

كما ظهر الدافع القومى قويا فى الفترة الثالثة ، فدفع ببعض الكتاب حبا منهم فى ايجاد فن قوى مستقل إلى الكتابة عن فرقة عبد الرحمن رشدى ، ولكنه لم يكن اخطر الدوافع إلى كتابة النقد الدعائى ، بل كان اقلها خطرا من هذه الناحية ، وكان هذا النوع من النقد اقل كما من غيره بلا جدال .

وإذا حاولنا ان نتتبع هذا النقد فنيا منذ ظهوره حتى سنة ١٩٢٣ ، فإن أهم شىء بالنسبة لهذا النقد انه حمل فى مرحلته الأولى (١٨٧٦ ـ ١٩٠٥) أوليات النشأة للنقد المسرحى كما حمل فكرة العصر عن المسرح . غيرأن اهم ما يسترعى النظر انه لم تتكشف لنا فيه اى إمكانية نقدية او مفاهيم علمية عن المسرح .

فإذا تأملنا ما كتب حتى سنة ١٨٨٠ لا يطالعنا غير عبارات متكررة بان الممثلين اجادوا فى تمثيلهم ، وانهم يسيرون فى طريق الكمال لان كل مبتدىء ضعيف[1] . وإذا اتخذنا أهم ما كتب عن المسرح فى بداية ظهوره ، وهى المقالات الثلاث التى كتبها سليم حموى الصحفى السورى يتحدث فيها عن المسرحيات التى مثلتها فرقة سليم النقاش لا نجد فيها اى تناول فنى للمسرحيات ، وليس فيها غير وصف للملعب وللجمهور لا يحوى اى قيمة إذا لم يكتبه ، ثم يكتب بعد ذلك عن المسرحية ارتفع عن الهيكل الستار ، وانكشف السدال عن شخص فى فسحته واقف ، هيئته تدل على أنه من أهل الآداب والمعارف ، واخذ يتلو مقالة تتضمن اولا الثناء على ولى النعم ، والدعاء له بطول البقاء ، ولأنجاله سلالة المجد والكرم ، ولحضرة رجاله ذوى الإجلال أهل الفضل والافضال . وعلى عمرى المزايا فاروقى السجايا محافظ الاسكندرية حالا زاده الله إكراما وإجلالا ، وعلى المصريين الذين لا زالوا مقصد الوفود ومعدن الجود ، ومنازل السعود ، وحماهم فيه الحمى وجوارهم موصلا إلى غاية المنى ، وإذ يرجو غض النظر عما يحصل من القصور ويفرط معهم فى حاصلات الأمور ، وعلى الخصوص أن لا يلاحظ لما يبدونه من الالفاظ التى استرشحوها من نشوتهم بالفتور ، والسماح عما يسقطون به من الهفوات إذ الله وحده المختص بالكمالات إلى غير ذلك ، وثمة اخذوا فى الالعاب بالفصول المقسومة إلى ثلاثة ابواب ، فاحسنوا واجادوا وأطربوا وافادوا ، وقد هيجت

(١) الأهرام . العدد ٢٢ إلى العدد ٢٠٣ .

العابهم الشجون ، وقرت بما أبدوه العيون واشتمل سائر الموجودين السرور ، والطرب والحبور من حيثية سرعة تقدم أولاد العرب ، وما لها من الحظ الأوفر من جانبى الحظ والذكاء وقوة المدركة وغير ذلك مما يقضى بالعجب وان كان الامر لا ينكر لان هذه الاعمال لا زال ينقصها بعض الاتقان المتوقف على زيادة التمرين ، وقبول هذه الخدمة لدى ذوى الرفعة والشأن لان كل مبتدأ صعب امر لا يقبل الانكار ، وأن الهلال سيصير بدرا فى حال الاستمرار .

وعلى كل حال الذى ظهر لنا من أول وهلة هو فوق الآمال نذير بشير فى حسن الاستقبال لان كلا كان يعجب مما يرى ، ولما انتهت الألعاب أخذ القوم يحمد السرى شاكرا متشكرا »[1] .

وإذا نظرنا إلى هذه المقالة فاننا لا نجد شيئا عن المسرحية . أى مسرحية هذه ؟ وما مضمونها ؟ وشخوصها ؟ ووصفه للمسرح والجمهور يأخذ معظم المقال ، وحديثه عن خطبة سليم النقاش ، وما حدث بعد التمثيل للجمهور يأخذ الجانب الباقى منها أما المسرحية فلا يزيد فى حديثه عنها سوى أن الممثلين « اخذوا فى الألعاب بالفصول المقسومة إلى ثلاثة ابواب »[2] ولم يقل بعد هذا شيئا عنها سوى انهم احسنوا وأجادوا . هذا فضلا عن السجع المرذول والمتكلف الذى أداه إلى الاستطراد فيما يستطيع أن يكتبه ، وهو وصف ما يراه وأما ما لايعرفه وهو المسرحية ، فلم يطاوعه سجعه فى الحديث عنها ، لذا فان ما كتبه وضح فيها التكلف بمحاولة استدعاء الالفاظ المسجوعة التى لا مبرر لها « ولحضرة رجاله ذوى الاجلال أهل الفضل والإفضال »[3] وقوله « محافظ الاسكندرية زاده الله اكراما وإجلالا »[4] .

ولم يكن دفاعه عن التمثيل هو الأخير فى بابه بل استمرت الفكرة بأن « حسن التشخيص يستر غالبا ضعف التأليف »[5] . كما أن صورة نقد سليم

---

(١) الأهرام . العدد ٢٤ فى ١٨٧٧/١/١٣ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الأهرام . العدد ٢٤ فى ١٨٧٧/١/١٣ .
(٤) المصدر نفسه .
(٥) قيصر زينيه ـ سارة برنار وفن الروايات . العدد ٢٠٣ فى ١٨٨٠/٦/١ .

حموى اصبحت هى الصورة الغالبة على هذا اللون من الكتابة الذى يتغيا اصحابه الدفاع عن المسرح والدعاية له إذ أن كل ما ظهر بعد ذلك لا يعدو أن يكون محاولة التعليل الموجز للدفاع عن الممثلين ، وكتابة انطباعات عامة عن تمثيلهم . ولم يتطور النقد كثيرا فلم يكن فيه ادنى اهتمام بالنص المسرحى داخل الخبر أو المقال الدعائى ، والقليل من النقد الذى تناول النص لايبين عن إدراك بالمسرح . فهى آراء محددة بثقافتهم ، وهى ثقافة لا دخل للمسرح فيها .

وإذا حاولنا أن نتبين الاسباب التى ادتهم إلى الاعجاب بالمسرحيات التى ألفها[1] المصريون يتضح أثر مصطلحات النقد الادبى فى هذه الآراء وذلك فى صدد اعجابهم بالمسرحية من انها متينة « المبانى ، دقيقة المعانى »[2] وهذا القول ليس فيه تفصيل أو بيان عن مقصد الكاتب ، فكون المسرحية جميلة لانها متينة المبانى دقيقة المعانى قول يحمل فى طياته مفهوما واضحا عن الشعر والنثر ، ولكنه لا يكشف لنا أى وعاء فكرى عن المسرح .

وإذا امكن ان يطبق هذا المصطلح على النثر او الشعر لاحتوائه على دلالة خاصة به ، فهل يمكن أن يطبق على المسرح ؟ ولو فهمنا الفرق بين الشعر الغنائى العربى وألوان النثر التى لم تتخذ شكلا دراميا ، وبين المسرح أو بين الفنون الدرامية عامة لادركنا انعدام تطابق مصطلح النقد الادبى عليها ، وبمعرفة الفارق بين الأدب والمسرح يمكن ادراك هذا أيضا .

ولكن كتاب هذه الفترة لم يعنوا بالدراسة الواعية له حتى يتمكنوا من تبين هذا الفارق وإذا تتبعنا النقد المسرحى حتى سنة ١٨٩٨ لوجدنا قوالب النقد الادبى تتواتر فى الحديث عن المسرح دون أن تتغير .

هذه القوالب لا تعدو الحديث عن أن المسرحية « محكمة الوضع والجمل » وإنها تمتاز « بحسن التركيب » وأن شعرها « محكم النظم » كما اشترطوا فى نثرها كل هذا دون النظر فى مضمونها .

---

(١) ينظر إلى كلمة تأليف باحتراز فى هذه الفترة اذ ان المسرحيات المترجمه كان ينسبها المترجمون إليهم .

(٢) قيصر زينيه ـ سارة برنار وفن الروايات . العدد ٢٠٣ فى ١٨٨٠/٦/١ .

وإذا كانوا قد اهتموا بالتمثيل فى تعليقاتهم ، فهم لم يبينوا لنا أسباب اعجابهم أو رفضهم . فهم لم يكونوا يكتبون غير انطباعاتهم عن التمثيل بغض النظر عن حقيقة مفهوم المسرح لديهم ، وعلى هذا فلم يكن التفصيل فى التعليق هو محاولة كشف أسباب الاعجاب وإنما كان تفصيلا مرده العاطفة التى تدفعهم إلى تفصيل انطباعاتهم عن التمثيل ففى نقد لمسرحية « عايدة » التى مثلتها فرقة القبانى « اجاد كل من الشخصين بين ملك فصيح العبارة ، ووزير دابه القاء البغضاء ، وشجاع فضل الموت على الخيانة ، وابنة عاهدته فاخلصت له حتى الممات ، وأخرى أعماها الغرام عن واجباتها »[1] هذه الانطباعات ليست الا انطباعات شخصية حول تمثيل فطرى ، وإذا تمثلنا تصورهم عن التمثيل ، فانه لا يزيد عن ضرورة نقل الصورة الخارجية عن المسرح ولكل فرقة رأى فى هذا النقل ، ومهما يكن من أمر هذا التمثيل فانه سطحى لا علمية فيه .

وحين زارت سارة برنار مصر أعجبوا بتمثيلها لأنها امسكت بيدها « زمام العواطف والقلوب لا زمام التمثيل فقط ، فكم اضحكت وأبكت وأبهجت واحزنت فى فترات متتابعة »[2] .

وبالرغم من أن هذا القول كتب فى سنة ١٨٨٨ أى بعد الرأى السابق بثلاث سنين وكان المفروض أن يكون متطورا عن سابقه ، فاننا لا نجد فيه أى تطور ، وإن ظهر واضحا أثر تمثيل سارة برنار على عواطف الكاتب .

وعلى هذا فيمكن القول بأن ما بيدنا من كتابات حول المسرح حتى سنة ١٩١٥ فى كل من الأهرام والمؤيد والمقطم والجوائب والظاهر والاكسبريس والوطن والمحروسة وما بقى من صحف ضاعت معظم اعدادها مثل التجارة ومصر والاستاذ والراوى - لم تكن كتابات نقدية وإنما كانت مجرد تأملات لا يدفعها علم أو فهم لطبيعة المسرح ، وإنما تدفعها عاطفتان احداهما غير مرتبطة بالعمل المسرحى والأخرى ترتبط به كل الارتباط .

الأولى تنبع من الاحساس بضرورة المسرح فى حياتنا الثقافية

(١) الأهرام . العدد ٢١٣٠ فى ٣١/١/١٨٨٥
(٢) الأهرام . العدد ٣٢٩٨ فى ١٩/ ١٢/ ١٨٨٨

والاجتماعية ، وهو فهم عام ومطلق لم يحاول أن يستبطن طبيعة هذا الفن ليعرف مدى امكاناته ومفاهيمه الحقيقية .

والثانى ينبع من الاثر المتخلف عن المسرحية عن عواطف متضاربة بين الرضى ، والخوف ، والحب ، والكراهية ، والشفقة إلى آخر العواطف التى تولدها المسرحية فى نفسية مشاهديها (التطهير) كل هذا أدى إلى أن تصبح الكتابات المسرحية مجرد انفعالات ، وفى سنة ١٩٠٥ يدخل النقد الدعائى مرحلته الثانية فقد تنوع النقد .

ورأينا نقدا يعرف المسرحيات بالتلخيص وينتهى إلى ذكر محاسن الجوق الذى يمثلها كما حدث فى مسرحية ابنة حارس الصيد[١] ، ومارى تيودور[٢] .

وقد استمرت هذه الطريقة دون توقف فى كل مراحل النقد الدعائى إذ رأينا مسرحيات جورج ابيض تعرف بنفس الطريقة ، ومسرحيات سلامة حجازى ، وعبد الله عكاشة ، ومنيرة المهدية ، وعبد الرحمن رشدى .

وهناك طريقة ثانية للنقد الدعائى ، وذلك بالحديث عن دور المسرح فيها ، ينتهى إلى أن الجوق الذى يكتب عنه يقوم بهذا الدور وكان معظم ما كتب عن مسرح سلامة حجازى من هذا القبيل سواء أكان الكاتب معروفا أم مجهولا يكتب دون إمضاء .

ولم يتوقف هذا اللون من الكتابة عند ظهور فرقة عبد الله عكاشة ، وفرقة ابيض سنة ١٩١٢ وسلامة ، ثم فرقة عبد الرحمن رشدى سنة ١٩١٧ التى عزز الكتاب كتاباتهم الدعائية عنها بأنها الفرقة التى تحاول خلق مسرح قومى .

وكانت أهم الجرائد التى خطت هذا اللون فى الفترة الثانية : « الجوائب والرقيب والظاهر » وفى الفترة الثالثة : « الافكار ، والأهالى ، والسفور ، والشباب » .

---

(١) الجوائب ، العدد ٩٥٨ فى ١٩٠٦/٤/٥ .
(٢) الجوائب ، العدد ٨٨٨ فى ١٩٠٦/١/١٠ .

وقد ظهر لون ثالث من ألوان النقد ، وهو مدح فرقة على حساب أخرى ، ظهر هذا اللون عند انفصال سلامة حجازى عن اسكندر فرح ، وكون فرقة جديدة له تحول اليها الجمهور .

ولم يجد اسكندر فرح سبيلا يعيد اليه جمهوره غير الدعاية له عن طريق النيل من سلامة حجازى ، فاتجه إلى بعض الكتاب ليعلنوا عنه . فرأينا مقالة بعنوان « التمثيل العربى »[1] صحيفة الأفكار تمدح اسكندر فرح معرضة بسلامة حجازى ، موجهة له أقسى أنواع السباب وجعلت من مسرحه رمزا للتهتك والفجور ، وانهيار المجتمع أخلاقيا ، وتدعو العقلاء إلى هجرته لمسرح يحفظ كرامتهم هو مسرح اسكندر فرح ، وتابعت صحيفة الأفكار هجومها على سلامة ودعايتها لاسكندر فرح ، فحاسبته على مخططه الذى أعلنه عند تكوينه لفرقته من أنه سيقدم مسرحيات جديدة ، وقد دافع بعض الكتاب عن سلامة بأنه سينفذ مخططه عندما يجد اقبالا من الجمهور لفرقته .

ولم تظهر فى هذه الكتابات القدرة النقدية الواعية إذ أن كل محتواها لا يعدو أن يكون وجهة نظر شخصية لا موضوعية داخلها الغرض دون أن تحوى أبسط قيمة للنقد وهو الصدق غير أن هذا اللون من النقد لم يستمر طويلا ، فتوقف سنة ١٩٠٧ حين تأكد نجاح سلامة حجازى ، ولم يعد فى امكان أى محاولة نقدية أن تسقطه عن عرش المسرح ، وقد انتهى الأمر بأن يغلق اسكندر فرح مسرحه سنة ١٩٠٨ .

وإذا نظرنا لنقد الدعاية فى الفترة الثالثة « ١٩١٥ ـ ١٩٢٣ » نجده يظهر قويا متسلحا بالمعرفة ، والقدرة على الاقناع وإن كان فى معظمه مزيفا . وقد شهد النقد معركة من أعنف المعارك النقدية سنة ١٩١٦ بين المروجين لمسرح عزيز عيد ، وما يقدمه من مسرحيات خليعة ، وبين أصحاب المثل العليا والقوميين المصريين . وقد أسفرت هذه المعركة عن وجود ناقد يعد أخطر من كتب للدعاية عن المسرح ، وهو ميخائيل أرمانيوس .

وتصدى ميخائيل أرمانيوس للدفاع عن المسرحيات الخليعة لم يكن نابعا من ذاته وإنما كان بناء على اتفاق بينه وبين عزيز عيد كشف فى الحديث

(١) الأفكار ، العدد ٢٩١ فى ١٩٠٥/١/٥ .

الصحفى بينه وبين عزيز عيد ، والريحانى ، وروزاليوسف . وهو يذكر فيه أن روزا ليوسف شكت اليه من حدة النقد الذى يوجه اليها ، ويدور الحديث كله حول روزاليوسف ، وشكاتها له « اننى اتعذب كثيرا نعم أتعذب أمام حدة هذه الوجدانات ، وطبيعة الحركات ، والقدرة على تمثيل السذاجة والبله ، وتكلف النفس ما يضحك ويسر إلى غير ذلك من الصفات التى يتطلبها العلامة فيدو واضع روايات الفودفيل فى الادوار التى اقوم بها لدقتها ولان كل حركة من حركاتها تقتضى وضعا خاصا ، ومهارة وحذقا يستدعيان عناء قلما تصادفه ممثلة من ممثلات الدراما ، ومع ذلك كله لم أجد كلمة عزاء باخلاص من واعظ حكيم ، او مؤدب عليم بل على الضد من ذلك لم أجد إذا استثنيت القليل سوى قوم يجسمون المثالب ويسكتون عن الحسنات ، وفيهم الحساد وأهل الضغائن والأحقاد »[1] ومهما يكن الاستنتاج من هذا القول ، فإن من الواضح أن روزاليوسف صاحبة هذا القول كانت فتاة فى السابعة عشر من عمرها ، ولم تكن تجيد القراءة والكتابة ، فقد كان عزيز عيد يعلمها القراءة والكتابة . ونحن وإن كنا لا نشك فى ذكاء روزاليوسف الا انها فى هذه السن لم تكن تملك المقومات الثقافية التى تجعلها تقول ما كتبه عنها ميخائيل ومهما يكن من قول فى هذا الصدد ، فانه بهذه الطريقة الجديدة فى الدعاية وضع أساسا جديدا فى النقد الدعائى عن طريق الأحاديث الصحفية .

ولم يتوقف الامر به عند هذا النوع البسيط الساذج فى الكتابة الدعائية الا انه دخل إلى ميدان النقد المسرحى بطريقة مزيفة ، وكان أول مقال كتبه قد اتخذ له عنوانا مثيرا هو « مصرع الفضيلة وأين يكون على ذكر الفودفيل » اتخذ فيه صورة المدافع عن الفن من أجل الفن ، المحايد فى نقده . والذى لا يحمل عرضا ، فيسخر من النقاد الذين يحاولون أن يبحثوا عن الحقيقة ، ولا يحاولون ان يقدموا نصحهم لاصحاب الفرق المسرحية ، وإنما هم ينقدون فقط ، ولا غاية لهم الا توجيه العتاب واللوم ، فهم يعيبون سلامة حجازى إذا مثل مسرحيات اسماعيل عاصم ، لسجعها ويتهكمون خصوصا على قوله المشهور ومثله المأثور « شيئان أبرد من شيخ يتصابى وصبى يتشيخ » وتمثل لنا روايات شكسبير وكورنيه مدبجة بيراع فقيد النظم والنثر الشيخ نجيب

---

(١) الوطن ، العدد فى ١٦/٣/١٩١٦ .

الحداد ، فيعيبها الناقدون لقصرها على الغرام ولواعج العشق والهيام ، فإذا انفرد البطل جورج أبيض بتمثيل رواياته الجدية انتقدوه ، وعيروه ، وحكموا بجمودها وخلوها من مقاطيع الأناشيد ورنات المثانى والألحان ، وإذا اعتمد النشيط عبد الله أفندى عكاشة على نفسه ، وانشأ له جوقا خاصا قالوا إنما هو مقلد للشيخ سلامة حجازى ، وما هذا الأخير الا استاذه فى الميدان »[1] .

والناقد يرهقنا بهذا كله ليدخل بعد هذا فى دفاع عن عزيز عيد وفودفيله ، ولقد كانت مقدمة ذكية يحاول بها أن يبعد عن نقده صفة الدعاية لفرقة عزيز عيد غير أن الصفات المتعددة التى خلعها على عزيز لم تخف المراد بهذا النقد ، والكتابات التى كتبها بعد ذلك اكدته ، وهو يستمر فى حديثه عن النقاد ، واتهامهم بعدم الحيدة ، وأنه « إذا جاءنا اليوم الممثل الخفيف الروح عزيز عيد أفندى بروايات الفودفيل ، وهى من وضع أشهر رجال الأكاديمى الفرنساوية ،تصدت له جريدة مصر ، واوقفت اعمدتها على دعوة الناس لمقاطعته والحكومة لمصادرته بلا شفقة ، وبلا حنان »[2] ، وهو ينكر على جريدة مصر استعداء السلطات عليه لأنها إنما تقتل بذلك فيه الفنان ، وهو يستمر متخذا صفة القاضى العادل الذى يرفض الهدم ، والذى يطالب بالبناء وإن فى إمكان النقاد أن يوجهوا نقدهم لعزيز بقصد النصح والارشاد .

وإلى هنا لا يكون من نقد ميخائيل اى خطر فحديثه عن عزيز عيد لا غبار عليه إذ يستطيع المرء أن يحكم على مسرحيات الفودفيل بمشاهدتها كما أن الإيحاء بروعة الفودفيل كما يود أن يوحى بمقاله هذا ـ لم يتضح كلية فى هذا النقد ، وانما اتضحت خطورة ميخائيل ، وقدرته على التزييف عندما حاول فرح انطون ان يقنعه بخطأ طريقته فى الدفاع عن الفودفيل الخليع فاتى هذا النصح بنتيجة عكسية لدى ميخائيل الذى وجد فيه مادة خصبة يستعين بها فى ممارسة عملية التزييف من أجل الدعاية لمسرح عزيز عيد فبدأ الهجوم على فرح انطون عاقدا المقارنات بين مسرحياته ، وبين المسرحيات التى يقدمها عزيز عيد .

---

(١) الوطن ، العدد ٦٢٣٧ فى ١٩١٦/٢/٨ .
(٢) المصدر نفسه .

بدأ أول مقالاته[1] في الرد على فرح أنطون بالدعاية لمسرحية « ياست ما تمشيش كده عريانه » وكيف أنها تكشف عيوب السذاجة ، وتدفع بالمرأة الساذجة الى ترك سذاجتها ثم انتقل بعد ذلك إلى الهجوم على الفرق المسرحية المعاصرة ، وما تقدمه من مسرحيات بأنها لا تصل إلى مستوى المسرحيات التى يقدمها عزيز عيد ، حتى وصل إلى موليير في هجومة ، وقد أخطأ باعتبار مسرحية « الشيخ متلوف » التى عربها عثمان جلال عن مسرحية موليير « تارتوف » بأنها مسرحية من نوع الفودفيل بينما هى من النوع الكوميدى . وما كتبه من نقد خرج عن الموضوعية إلى المهاترة ، وإلى مدح فرقة على حساب الفرق الأخرى دون مبرر معقول اللهم إلا الدعاية الصرفة للفرقة الممدوحة وهو وإن كان لم يتعرض لفرح انطوان بالهجوم في هذه المقالة ، فقد أخذ في الهجوم الشديد عليه في المقالة التالية .[2] وقد حاول كعادته في كل مقالة أن ينفى عن نفسه الانحراف ، وأن يلصق بها النزاهة ، وأن يبين أن دفاعه عن عزيز عيد إنما هو دفاع عن الحق وحتى لا يغلق مسرحه فينتهى بإيقاف الفودفيل من المسرح المصرى ، وهو في سبيل هذا يتناول مسرحيات فرح أنطون من الجانب الأخلاقى أكثر من حرص فرح أنطون نفسه عليها ، ويسير في نقده داحضا ما يسميه افتراءات فرح أنطون على المسرح الخليع ، فيأخذ عليه إنكاره لاستخدام اللغة العامية أداة للتعبير في مسرحيات الفودفيل أو المسرحيات المقتبسة بينما يرى أنه استخدمها بالفعل في مسرحية مصر الجديدة ، وهكذا أخذ ميخائيل جانبا من تجربة اللغة في مسرحية مصر الجديدة ليهاجم بها المسرحية متغافلا عن طبيعة التجربة التى قدمها فرح أنطون فيها ، وتناول تجربة فرح انطون بهذه السخرية ينبىء عما كان يمكن أن يصنعه ميخائيل في سبيل الدفاع عن عزيز عيد . وهو وإن كان قد أقحم تجربة اللغة عند فرح ليدافع عن لغة الفودفيل ، فإنه لم يقنع بالقيمة الفنية لاستخدام عزيز عيد وأمين صدقى اللغة العامية في مسرحياته المقتبسة .

ثم يترك ميخائيل بعد ذلك قضية اللغة ليدافع عن الناحية الخلقية التى يهاجم الفودفيل من خلالها مستخدما في سبيل ذلك طريقة غير مألوفة في نقده ،

---

(١) الوطن ، العدد ٦٣٤٢ في ١٩١٦/٢/١٤ .
(٢) الوطن ، العدد ٦٣٤٦ في ١٩١٦/٢/١٨ .

فيسقط مسرحيات فرح انطون من الناحية الخلقية ليدلل بذلك على أخلاقية مسرح الفودفيل فيتعرض لعبارة يذكر أنها وردت فى مسرحية مصر الجديدة[1] ليقيم على فرح الحجة بسقوطه أخلاقيا والحقيقة أن هذه العبارة لم ترد على الاطلاق فى نص المسرحية ، وكان من الواضح إذن أنه يحاول أن يستخدم كل الوسائل لإسقاط فرح انطون ، وكأن إسقاطه كان يعنى نجاح مسرحيات الفودفيل ، وهى طريقة نفسية فى التأثير على الجمهور دفعته إليها فطرة الروح الهجاءة التى تمدح بثمن ، وتهجو بثمن ايضا ، ولم يقف الأمر به عند هذا الحد ، وإنما استمر فى التشنيع المغرض على فرح ، فيذكر أن عبد الله عكاشة رفض تقديم مسرحيه بنات الشوارع ولهذا فإن ميخائيل يقدم شكره على محافظته (على عواطف أبناء الأمة المصرية ، وأطبائها ، وصفوة علمائها)[2] ، وسواء أصدق هذا الخبر أم لم يصدق ، فإن رأى عبد الله هدا ليس بذى موضوع لأنه طرف فى قضية الفودفيل باشتراكه مع عزيز عيد فى فرقة واحدة . ولم يقف الأمر بسببه عند هذه الصورة من النقد فقد لبس مسوح الرهبان المدافعين عن الفضيلة فى صورة الفودفيل ، فهو كما حاول أن يستخلص من الجمال قبحا ومن الصورة الهادفة معنى مشوها حاول أيضا أن يستخلص من القبح جمالا ، وأن يجعل للصورة المشوهة هدفا إذ يتخذ من مسرحية « ياستى ماتمشيش كده عريانه » دليلا على أن مسرح عزيز عيد يقدم المسرحيات الهادفة التى تحكى السذاجة والبراءة فيقدم لنا منظرا من هذه المسرحية دليلا على صدق قوله ، فالمسرحية تحكى قصة رجل صاحب مركز تزوج من فتاة قروية جاهلة ، وقد حاول الزوج جهده أن يعلمها حتى تصبح تصرفاتها كتصرف الطبقة الراقية وقد زارها أحد أصدقاء الزوج ، فأبدت الزوجة إعجابها بقماش حلته ، وبعد انصراف الضيف يدور بينهما الحوار التالى

- الزوج - وبسلامتك مالقتيش عبارة تجالسيه بيها غير كونك تقولى له اما غريب نوع قماش بنطلونك ده « وقعدتى تحسسى له فى افخاده »
- الفودفيلة الرشيقة روز (الزوجة) أل فى افخاده أل انا ما كانش يهمنى غير القماش علشان نفسى اشترى لك زيه .

---

(1) لم استطع ذكر هذه العبارة المقذعة .
(2) الوطن ، العدد ٦٣٥١ فى ١٩١٦/٣/٢٤ .

– الزوج – لكن أفخاده تحت القماش ، بقى برضه شيفاها أصول لياقة .
– الفودفيلة الرشيقة – عجيبة أمال كنت عاوزنى أعمل إزاى ، على كل حال مكانش فى استطاعتى ياجوزى العزيز إنى أقول للراجل ده يقلع بنطلونه لأول مرة شفته فيها)[1]

يتخذ ميخائيل من هذا المنظر دليلا على روعة المسرحية لأنه (جواب غريب تضمن من التناقض ما يثير غضب الزوج العامل على تهذيب زوجته ، وفى الوقت نفسه يحمل المتفرج على الافراط فى الضحك والكركرة[2] ، وهذه النتيجة التى توصل إليها فيها كثير من المغالاة اذ لا يمكن أن تكون النتيجة المستخلصة من المشهد الذى قدمه مقصورة على الضحك والكركرة فحسب ، أما عن التناقض فليس هناك غير صورة من صور الخلاعة التى قدمتها مسرحيات الفودفيل الخليعة ، وكان من الممكن أن يقنع قارئه بكل ما يريد إقناعه به دون أن يذكر هذا المشهد الذى كشف عن طبيعة ما يدافع عنه .

ولم يخفف من حدة ميخائيل النقدية ضد فرح أنطون ، والدعاية للمسرح الخليع سوى المعركة التى دارت بينه وبين أمين صدقى حين اعتدى عليه بالضرب لنقده لمسرحية القرية الحمراء ، فلم يعجبه ما كتبه عنه والظاهر أن روح الهجاء فى ميخائيل أرمانيوس كانت قوية إلى حد كبير ، فهو فى غمرة هجومه على فرح أنطون انساق لتناول تعريب المسرحية دون أن يلمس عزيز عيد وروز اليوسف بشىء من النقد ، وقد كان اعتداء أمين صدقى عليه بالضرب نهاية لهذا الناقد إذ لم نر له بعد ذلك غير مقال يهاجم فيه عزيز عيد وأمين صدقى والفودفيل كذلك ، هذا بينما كنا نراه يدافع عنهما باسم الدفاع عن الحرية الشخصية ، فإذا به فى هذه المقالة يستعدى عليهما الجمهور والحكومة ، ثم ينفى أن يكون هذا الاستعداء تضييقا للحرية الشخصية وإنما هو دفاع عن تأثير هذه المسرحيات (السىء فى نفوس الجمهور)[3] .

ومطالبته للحكومة باغلاق هذه المسارح ، لا باسم التضييق عن الحرية

---

(١) المصدر نفسه العدد ٦٣٥٠ فى ٢٣ مارس ١٩١٦ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الفودفيل الخليع – الوطن فى ١٩١٦/٥/٤ .

الشخصية بل باسم المحافظة على ناموس الاجتماع ان تراقب روايات الفودفيل الذى من شأنه افساد الاخلاق »[1]

واذا كان ميخائيل لم يعد من حقه أن يسقط الفودفيل ، وهو أكبر الداعين له فإن اثر مقالاته لم ينقطع الآن ، فلا زلنا نرى المادحين الذين يكيلون المدح دون أسباب فنية ثم ينقلبون بعد ذلك إلى الذم المر إذا دعتهم إلى ذلك مصلحتهم

وعلى هذا فإن ما كتبه يعتبر جزءا مكوناتنا التى وان انقطعت صلتنا بها إلا أنها تركت الأثر الذى لم ينقطع . .

وقد سار على نهج ميخائيل بعد صمته كل من دخل ميدان نقد الدعاية للفودفيل .

وحاول المدافعون عن مسرح أمين صدقى بعد ذلك أن يعطوه صورة المدافع عن الاخلاق وأن ينفوا عنه أنه (يستعين بتهتك النساء)[2] فى الرواج لمسرحه ، ويتخذ من بعض العبارات التى ضمنها مسرحياته ليكسب بها عواطف الجمهور الساذج من خلال ـ مضامين غاية فى التفاهة مع سقوطها خلقيا « حب اليتيم من حب الإله » أو « ابنوا ملاجىء ومستشفيات » . ويتخذ عبد العزيز ممتاز من ديالوج مسرحية « مرحب » التى قدمتها فرقة أمين صدقى دليل لتوجيه مسرح أمين الاخلاقى . هذا الديالوج بين فتاتين ساقطتين ويعلق عليه بأن « نفسى كادت تفيض مع زينب ونظلى ، وهما تلقيان ـ قطعتيهما التى استعادها الجمهور مرارا لا حبا بالفتاتين ، ولكن لمعرفة المؤلف الام هؤلاء »[3] .

ومحمد محمد البيه يعلق على هذا المنظر بأنه شاهد فى أول الصف « امرأتين من الساقطات فما أن القت نظلى وزينب قطعتيهما إلا ، ورأيت الدمع

---

(١) المصدر نفسه .
(٢) التمثيل الكوميدى ـ الشباب فى ١٨/١٢/١٩١٩ .
(٣) المصدر السابق .

يجرى من مآقى واحدة منهما ، ثم قامتا ، فلينظر الجمهور ويحكم »[1] . وهكذا بلغ التزييف حدا كبيرا فى هذا اللون من النقد .

وعند ازدياد الفودفيل الخليع أخذت الفرق التى تمثل هذا اللون ينافس بعضهما بعضا واخذ كل منهما يهاجم الآخر على انه يمثل الخلاعة والفجور ، فعرّض عبد العزيز ممتاز بمسرح الريحانى ، ودافع عن أمين صدقى فى مقال بعنوان « يؤلف ولا يؤلفان »[2] .

واتهم فيها الريحانى بنفس التهم التى اتهم بها امين صدقى ، يعنى حشر بعض الأغنيات الوطنية داخل المسرحيات الخليعة التى يقدمها ، ويذكر أن الجمهور قد مج ذوقهم من خلاعة بعض النسوة ممن وقفن على المسارح الهزلية وهكذا اصبح التزييف عنصرا من اهم عناصر نقد الدعاية فى هذه الفترة ، واعتماده على استخلاص النتائج المعكوسة ليقنع بصحة دعواه .

---

(١) الشباب . العدد ٩ فى ١٩٢٠/١/١ .
(٢) الشباب . العدد ١١ فى ١٩٢٠/١/١٥ .



نقد التوجيه الاجتماعى

اما اللون الثانى للنقد ، فهو نقد التوجيه الاجتماعى ، وهو نقد يمثل الجانب المواجه لنقد الدعاية إذ انه نقد التمس محاولة تهديف المسرح منذ بداية ظهوره وكان لذلك دوافع حددت اتجاهه واثرت فى نموه وتطوره ، وإذا نظرنا إلى دوافعه فاننا نجد ان اهم دافع هو الفرق المسرحية التى حاولت ان تستخدم الجنس كوسيلة للكسب الرخيص عن طريق اكتساب بعض السذج الاغرار نحوهم .

وقد بدا هذا عندما وجدت بعض العناصر التى كانت تحترف اعمالا مشينة نجاح الفرق الوافدة من الشام ، فوجدت هذه العناصر فى فن المسرح إمكانية استخدامه ، كوسيلة مشروعة للكسب الرخيص . ومنذ ظهورها والكتاب يحاولون ان يلفتوا النظر لخطورة اعمال هذه الفرق التى تعطى صورة مشوهة عن فن المسرح .

وقد كانت خطورة هذه الفرق ان جمهورها يمتد فى كل بلدان القطر ، وقد مثلت هذه الفرق مسرحية هزلية ساقطة فى دمياط بعنوان (غنوج وامراته) ولما كانت الدعاية حولها كبيرة ظن فيها الاهالى فرقة من الفرق المسرحية الكبيرة فاستقبلوها استقبالا حافلا وتوجهوا إليها بدافع الفضول ورؤية فن

مستحدث ، وكان ضمن مشاهديها أحد المشايخ وهو الشيخ مسطفى الدرس الذى هاله ما رآه فى المسرحية مما اعتبره خروجا على القيم الدينية ، وحاسب فن المسرح نتيجة صنيع هذه الفرقة حسابا عسيرا وهاجمه هجوما مرا ، وإذا كانت هذه الحملة لم تسفر عن شيء لضعف الفرق الصغيرة ، وعدم قدرتها على الصمود أمام الفرق المسرحية الجادة فضلا عن أن الجمهور لم يكن مستعدا لتقبل آراء الدرس الهادمة للمسرح ، فإن ما كتبه الدرس يعتبر أول معركة حقيقية ضد المسرح وقد أدى هذا بأصحاب المثل العليا من أنصار المسرح إلى الوقوف فى صفه يواجهونه ويدعون له ، ويقومون من اعوجاجه ، وقد ساعدهم فى هذا القوميون من عشاق المسرح المؤمنين به كقيمة اجتماعية ، وحاولوا أن يؤكدو دوره الاجتماعى ، فإن خير طريقة لتأصيل المسرح فى المجتمع هى ربطة فى الأذهان بالمجتمع نفسه .

وقد كان هذا النقد موجها هادئا حتى قيام الحرب العالمية الأولى حين بدأت الفرق الجدية تضعف ، بينما نجحت الفرق الهزلية الصغيرة مما أدى بعزيز عيد ، وعبد الله عكاشة أن يكونا فرقة تقدم المسرحيات الهزلية الخليعة استجابة لمتطلبات اللحظة المظلمة فى تاريخ مصر ، وقد نجحت هذه الفرقة نجاحا كبيرا ، وأدى هذا النجاح إلى قيام فرق أخرى تقدم هذا اللون من المسرحيات مثل الريحانى ، وأمين صدقى ، والكسار .

وقد كان لنجاح مسرحيات الفودفيل الخليعة أسباب يرجع السبب الرئيس منها إلى قيام الحرب العالمية الأولى التى أوجدت طبقة من أثرياء الحرب تفتحت نفوسهم للمتعة ، فوجدوا دور اللهو مغلقة بسبب الأحكام العرفية ، ولم يعد لهم مكان للتسلية . فاستغل أصحاب المقاهى الأجانب من أروام ويونانيين وإيطاليين هذه الظاهرة وأخذوا فى جذب بعض الممثلين العاطلين نحوهم من أمثال الريحانى والكسار ومصطفى أمين وأمين صدقى ليقوموا بتمثيل فصل لتسلية رواد المقهى ، وقد تطور هذا الفصل إلى مسرحية ، والمقهى إلى دار للتمثيل ، وبقى الهدف كما هو تسلية الرواد وتحولت بالإضافة إلى ذلك إلى استعراض مناظر جنسية فى موضوعات فكهة ، وقد أدت الفرق الهزلية الهدف منها كاملا فى جذب الجمهور الجائع جنسيا نحوها بضم بعض الساقطات اللائى يستعرضن أجسادهن أمام الرواد .

وقد حشيت هذه المسرحيات بأغنيات تتغنى بالجنس والكوكايين والافيون وكانت هذه الاغنيات ملحنة بطريقة تجذب نحوها المراهقين من الطلبة ، وطلاب المتعة وجنود الانجليز المنتشرين فى كل مكان بالقاهرة .

ويرجع السبب الثانى إلى جمود المسارح الجدية وضعفها ، فالمسارح الهزلية تقدم كل أسبوع مسرحية جديدة ، بينما كانت الفرق الجدية تكرر المسرحيات التى كانت تمثلها الفرق الشامية فى بدء ظهورها مغيرة اسماءها .

واما السبب الثالث فيرجع إلى تخلى كبار الممثلين عن الفرق المسرحية الجدية التى لم تكن تقدم لهم ما يكفيهم فى معاشهم ، وقد بلغت المنافسة اشدها بين الفرق الهزلية والفرق الجادة ، واخذت الفرق الهزلية تغرى الممثلين بالمال مما ادى إلى ترك معظمهم للفرق الجدية حتى كادت هذه الفرق تفرغ من ادواتها البشرية .

اما السبب الهام فى هذا فهو المؤلفون ، فإن حركة التأليف المسرحى لم تتاصل فى مصر إذ كانت معظم المسرحيات التى تمثل إما مترجمة أو مقتبسة وكانت اكمل عملية اقتباس تمت هى مسرحية مصر الجديدة المأخوذة عن مسرحية زازا لزولا ، ولم تؤلف حتى نهاية المرحلة التى ندرسها مسرحية اجتماعية محلية غير مسرحيات طريد الأسرة والضحايا لحسين رمزى ، وعبد الستار افندى وعصفور فى القفص والهاوية لمحمد تيمور وهذه المسرحيات لم تستطيع أن تملأ فراغ المسرح .

كما أن معظم المترجمين اتجهوا إلى المسارح التجارية . فقد اتجه فرح انطون إلى مسرح منيرة المهدية يقدم لها مسرحيات لا تزيد فنيا عما تقدمه هذه الفرق ، ومن هذه المسرحيات (مسرحية دخول الحمام مش زى خروجه) . وقد دفع هذا النجاح كتاب المسرح إلى مهاجمة الفرق الهزلية وخصوصا اصحاب المثل العليا والقوميين المصريين وقد كان دفاع المثاليين عن المسرح وهجومهم على المسرح الخليع لسببين

أولهما : محاولتهم إبقاء المسرح نقيا من الشوائب التى يغرقه بها المسرح الخليع حتى ليكاد أن يربط فكرة المسرح فى أذهان الجمهور بالخلاعة والمجون فيكون هذا سببا من اسباب القضاء عليه عندما تنتهى الدوافع التى ادت إلى نجاحه .

وثانيهما : الخشية على الأخلاق التى ساهم المسرح الخليع فى محاولة القضاء عليها وتمييع عواطف الشباب بالقضاء على المثل العليا للمجتمع ، وكان من أهم النقاد المثاليين فرح انطون وعبد العزيز حمدى وتوفيق عزوز . اما الكتاب القوميون فيرجع تاريخ كتاباتهم إلى سنة ١٩١٣ عندما كون بعض المصريين جمعية انصار التمثيل ، وذلك إيمانا منهم بضرورة خلق مسرح قومى .

وقد ظهرت هذه الدعوة لخلق مسرح قومى مع الدعوة إلى خلق ادب قومى ، ولم تكن كتابات القوميين فى الدعوة للمسرح متأخرة ، وانما كانوا يحاولون قبل ذلك أن يخلقوا المسرح ويدعموا القيم الفنية له ، وقد شغلتهم هذه المهمة حتى فوجئوا بتيار المسرح الهزلى الجارف يكاد يجرف كل ما سعوا لبنائه .

فكان القوميون من انصار المسرح عمليين إلى درجة كبيرة فى محاولتهم خلق المسرح القومى ، أو محاولتهم القضاء على الفرق الخليعة ، فكونوا جمعية انصار التمثيل وكان من اهم اهدافها « تأليف روايات تمثيلية تستنبط موضوعاتها من هيئتها الاجتماعية أو من تاريخ مصر او الامة العربية »[١] لما فى ذلك من فوائد للمجتمع المصرى[٢] .

وقد ساهم القوميون فى إنشاء فرقة عبد الرحمن رشدى كما حاولوا ان يدعموا وجودها بتناول مسرحياتها وعرضها بصورة تدفع الجمهور إلى الاهتمام بها . وقد انشأ القوميون مجلة السفور والشباب كما امتلأت كتابات صحيفة الجريدة وكثير من الصحف الاخرى بكتاباتهم فى الدعوة للمسرح القومى ، كما انشأوا مجلة خاصة للمسرح باسم الادب والتمثيل اعلنت عن هدفها قبل صدورها وهو « استقلال التمثيل المصرى »[٣]

وقد هاجم الكتاب القوميون المسرح الخليع بأنهم راوا فيه خطرا على

---

(١) حسين فتوح ـ جمعية انصار التمثيل ، الوطن العدد ٧٢٥٤ فى ١٩١٩/٤/١٦ .
(٢) نفس المصدر .
(٣) حسن محمد حسن ـ الأدب والتمثيل ـ السفور ، العدد ٤٧ فى ١٩١٦/٤/٢١ .

قيمنا القومية وادى هجومهم عليه فى النهاية إلى انتصار المسرح الجدى والقضاء على حركة المسرح الخليع .

وكان من اهم الكتاب القوميين فى هذه الفترة إسماعيل وهبى ، وعبد الحميد حمدى ، وصادق العجيزى ، واسماعيل الدورى ، ورياض شمس ، والانصارى ، وفائق رياض وزكى طليمات ، ومحمد موسى ابراهيم ، ومحمد اسعد ولاية ، وعز العرب على .

وعند النظر لهذا اللون من النقد فنيا من المرحلة التى ندرسها (١٨٩٨ ـ ١٩٢٣) نجده يسير فى اتجاهين واضحين ، اتجاه نحو الدين ، وقد ظهر فى المرحلة الأولى (١٨٩٨ ـ ١٩١٥) وهو لم يخلف لنا غير معركة الدرس واتجاه اجتماعى كان محور هذا النقد منذ بداية ظهوره حتى سنة ١٩٢٣ ، وقد اتضح اتجاه النقد نحو التوجيه الاجتماعى منذ أن بدأ الدرس حملته الدينية على المسرح .

والدرس فى حملته على المسرح لم يتعرض للجانب الدرامى النظرى فيه ، وذلك لانعدام المفهوم المسرحى عنده ، فهو لم يكن من دارسى المسرح ، ولا من المهتمين به وإذا نظرنا إلى ثقافته فهى لا تعدو أن تكون مجرد ثقافة رجل دين فى بداية هذا القرن لا تحوى فى حصيلتها غير علوم النحو والفقه والبلاغة . وقد ظهر أثر هذا فى فخامة اسلوبه وجفافه فضلا عن اختلاط مفهوم مهمة المسرح ، وتضارب الآراء التى قدمها فى تعريفه به . وكان اعتراضه على المسرح لسببين يخرجان عن طبيعة المسرح كعمل درامى .

اولهما : اخلاق اصحاب الفرق والممثلين الذين يؤلم مصطفى الدرس ان يتصدروا للوعظ والتأديب على خشبة المسرح دون أن تكون لهم صفات فاضلة وإحاطة شريفة بما يرضى عقول الجمهور ، ويخدم مصلحة المجتمع .

ثانيهما : مؤلفو المسرحيات الذين لا يختارون الا ما يوافق أمزجة الفسدة .

وهو يلح على هذين الجانبين الحاحا عنيفا بأسلوب خطابى يفقد كل قدرة على المناقشة الموضوعية الواعية التى تعزز فكرته . وقد دارت مناقشات مؤيديه فى هذا الفلك من المهاترة والسباب والهجوم الشخصى على معارضيهم ، ويمكن

القول بأن مناقشات الدرس ومؤيديه مع خلوها من الموضوعية خلت ايضا من الوضوح وامتلات ايضا بتعميمات مبهمة لا يمكن التقاط فكرة واضحة من بينها مع اختلاطها وتزاحمها مما أدى به فى النهاية إلى التناقض مع نفسه فيما كتب فهو ينكر فى بداية مقاله كل قيمة للمسرح « لأن الوعظ والتهذيب والزجر والتأديب لا يؤدى فى مراسح فجور على ملء من الاغرار بألسنة نطقها هجو القول وفحش المنطق بعبارات كلها صبابات وتواجد وحيل فى غرام ووسائل إلى وصال مما هى بمبناها ومعناها فساد طوية ، وسوء نشأة وقبح مصير ، وهى أقبح ميدان يجرىء السفهاء على النقائص والرذائل اقتداء بما يتمثل أمامهم ، وتشبها بما ملأ آذانهم وتصوراتهم من مسترذلات الفجور »[1] . ثم يعود فى مقال آخر ليمتدح المسرح الغربى لقيامه بدوره فى التأديب والتهذيب « لأن مسرحياتهم تألفها الآداب ونمقها من مداد الفضيلة ويراع الطهر على طروس الكمال أساتذة فضلاء أشربت قلوبهم المحبة لأوطانهم »[2] .

وهذا القول يكشف عن تناقض فى الفهم . فالدرس وهو يسقط المسرح المصرى ودوره فى عملية التوجيه الاجتماعى ، ويمتدح المسرح الغربى لم يكن يعلم أن معظم المسرحيات التى كانت تمثل فى ذلك الوقت أن هى الا مسرحيات مترجمة عن مسرحيات غربية بأقلام الذين يرى أنهم أساتذة فضلاء أشربت قلوبهم المحبة لأوطانهم ، كما تدلنا كتابته ايضا على عدم معرفته المطلقة بالمسرح الغربى بأن كتابه أساتذة للفضيلة والذى دفعه إلى كتابة ما كتب عنهم هو التصور بأن كل ما فى الغرب كامل . وبقدر ما كانت كتابات الدرس ومؤيديه فارغة من المفهوم الدرامى كانت كتابات معارضة تحمل قدرا من العلم به ، وإن اختلفت طريقتهم فى التعبير عن هذا الفهم .

فمكاتب المؤيد السكندرى[3] لا يفترض فى المسرح أن يكون منبرا للوعظ والارشاد وإنما يرى أن هدفه المقابلة بين الخير والشر إذ من المستحيل أن تظهر قيمة الخير دون مواجهة الشر ، فهدف المسرح فى نظره التأثير فى النفس من خلال هذه المقابلة وقد اتبعه محمد حجازى فى هذا الراى وبأن المسرحيات

---

(١) التمثيل العربى - المقطم - العدد ٤٠٨٨ فى ١٩٠٢/٩/٢ .
(٢) التمثيل العربى فى مصر - المقطم ، العدد ٤١٠٠ فى ١٩٠٢/٩/٢٤ .
(٣) التمثيل بالتمثيل - المؤيد ، العدد ٣٧٥٣ فى ١٩٠٢/٩/٨ .

« تحكم فى الحبيبين دواعى العفة ، فينظر الواحد إلى الآخر بعين ملؤها الاحترام فيسلم الشرف الرفيع من الأذى »[1] . واسكندر صيقلى [2] يثبت العبرة والعظة للمسرح مستشهدا فى ذلك بعبارة هاملت التى يصف فيها المسرح بأنه مرآة صقيلة يرى فيها الناظر كل حسنة وسيئة من عادات الأمم وأخلاق الشعوب ، ومشارب النفوس وأميالها . وهو يطالب بعد ذلك المنتقدين اظهارا للحقيقة الرجوع إلى النصوص المطبوعة ليدركوا من قيمته وليكشفوا ما لايريحهم من الوجهة الأخلاقية .

وقد اسفرت مناقشة الكتاب الثلاثة عن وضوح مفهوم هاملت تجاه المسرح وهو المفهوم الاجتماعى الذى ظهر فى العصر الاليزابثى ، وهو المفهوم الذى حكمه النقاد الثلاثة فى مواجهة حملات الدرس وانصاره ، كان هذا المفهوم محور الكتابات النقدية التى كتبت عن المسرح فى هذه الفترة ، فقد كان الكتاب يتوهمون فى المسرحيات التى تمثل « فوائد ومنافع »[3] تدفع الجمهور لمشاهدتها ، وقد تحددت هذه المنافع فى نظرهم « بترقية أخلاق الأمة المصرية بتهذيب اذواقها وبتطبيق مغزى الروايات على أحوالها فتتمسك بما تزينه لها من الفضائل كالكرم والشجاعة والعفاف والتدبير ، وتنبذ ما تقبحه لها من الرذائل كالبخل والخيانة ، والفسق والتدمير »[4] .

ومن الملاحظ أن نقد التوجيه الاجتماعى المتجه نحو الدين لم يخلف لنا بعد معركة الدرس اعمالا نقدية ذات قيمة فنية ، أو نظرة موضوعية للمسرح فقد كان كتاب هذه المرحلة معتمدين على ذوقهم فى التعبير عن آرائهم وبإحساسهم بحاجة المجتمع إلى المسرحية المؤلفة محليا ، فكانت دعوتهم للمسرحية المؤلفة دعوة ملحة وذلك لشعورهم بأن المسرحيات المترجمة تفقد

---

(١) التمثيل ـ المقطم ـ العدد ٤٠٩١ فى ١٠/٩/١٩٠٢ .

(٢) التمثيل ـ المقطم ـ العدد ٤١٠٣ فى ٢٤/٩/١٩٠٢ .

(٣) (م . ن) التمثيل العربى ـ التمدن . العدد ٨٥ فى ١٤/١١/١٩٠٣ .

(٤) تلميذ شكسبير ـ اقتراح عظيم الشأن فى إحياء التمثيل ـ المقطم العدد ٤٤٥٤ فى ١٨/١١/١٩٠٢ .

بعد نقلها إلى اللغة العربية تأثيرها لأنها مبنية على عوائد وأخلاق غيرها ، وقد يكون وهو الغالب ما يصلح لغيرنا سببا في فسادنا »[1] .

وكانت النظرة إلى الاصلاح هي التي دعت بعض الأدباء إلى الحديث عن المسرح بشعورهم بالارتباط بين المسرح والأدب ، بقطع النظر عن مقاييس المسرح الفنية وهذا ما تبين من نقد المنفلوطي لمسرحية عواطف البنين[2] ، فهو ينقدها معتمدا على ذوقه المرتبط كل الارتباط بالقيم الاجتماعية السائدة في عصرنا ، فهو لم يحلل النص ، ويكشف عن جوانبه الفنية وإنما تعرض مباشرة إلى العظة والعبرة التي يمكن استخلاصها من المسرحية .

والمنفلوطي فعل ما فعله غيره ، وذلك لطبيعة الثقافة السائدة في عصرهم والتي لم يكن للمسرح فيها مكان ، والاعتماد على الذوق في تأمل النص هو كل ما يمكن أن ننتظره منهم .

وإذا كان الذوق والتأمل يمنحان القدرة على القبول والرفض ، فإنهما لا يمنحان القدرة على الحكم المبنى على أسس فنية لا عاطفية فيها . وقد كان للاعتماد على الذوق في اصدار الاحكام خطورة على المسرح في ذلك الوقت إذ انه كان يقضى على تجارب فنية كان يمكن أن تثمر لو نوقشت بعناية وإحكام علمي. وأهمية هذه المرحلة ترجع في قدرتها على تأكيد فكرتها عن المسرح حتى أصبحت فكرة ثابتة يدار حولها معظم الحديث عن النقد . كما أثارت هذه الفكرة الاحساس بضرورة المسرحية الاجتماعية لمجتمعنا لتقوم بدورها كاملا في التوجيه الاجتماعي حتى إذا ما ظهرت مسرحية مصر الجديدة كان لها أكبر الأثر في ابراز القدرات النقدية الحقيقية . ويمكننا أن نسجل أن نقد التوجيه الاجتماعي لم يدخل معركة نقدية عنيفة بعد معركة الدرس حتى سنة ١٩١٥ ، ففي هذا العام يدخل هذا النوع من النقد مرحلة جديدة تمتد حتى سنة ١٩٢٣ ، وقد اتسمت كتابات هذه المرحلة بالجدية والعنف ، وهذا العنف كان مدفوعا بالخوف من مسرحيات الفودفيل الخليع ، وخطرها على الحركة المسرحية كلها فضلا عن خطرها الكبير على المجتمع .

---

(١) أحد الأفاضل ـ التمثيل ـ الجوائب المصرية ، العدد ١١٠٤ في ٢٧/٩/١٩٠٦ .

(٢) مصطفى لطفي المنفلوطي ـ النظرات ، المؤيد ، العدد ٥٦٦٢ في ١١/١/١٩٠٩ .

وقد بدأت هذه المرحلة بصيحة من فرح انطون[1] يعلن أن المسرح أصبح في منعطف خطر ، وذلك لانزواء المثقفين القادرين على النقد ، والارشاد والتعليم وقد كان هذا الاحساس سببا في تصديه لميخائيل ارمانيوس في دفاعه عن المسرح الخليع وقد أسقط فكرة ارمانيوس التي يمجد فيها المسرح الخليع وكتابه ، ويجعل من كتاب هذا اللون كبار المؤلفين في فرنسا ، فهو يرى « أن مؤلف الفودفيل في باريس ، ومنهم فيدو مؤلف الروايات التي مثلت هم من كتاب الطبقة الثالثة أو الرابعة ، ولو رشح أحدهم نفسه لدخول الاكاديمية الفرنساوية لقهقهت باريس كلها سخرية منه ، وهم هناك يعدون واضع الفودفيل « الفودفيلست » كاتبا هزليا على مثال ما كانت عليه خمارة منيتي » هنا ، وليس في باريس مسرح واحد يحترم نفسه يمثل الفودفيل[2] والكاتب بهذا يحاول أن يسقط كل دعوى لتمجيد هذا اللون بمحاولة اسقاطه في موطنه الأصلي ، كما يحاول أن يكشف عن مدى احتقار الجماهير الباريسية لكتاب هذا اللون من المسرحيات الساقطة من زمرة المؤلفين ، والمسارح التي تقدم هذا اللون هي المسارح الصغرى التي لا تصادف نجاحا في المسرحيات الهامة ، فتضطر إلى المتاجرة بأميال فريق من الجمهور يحب الهزل والمجون ، وخطورة هذا اللون ترجع إلى خشية الكاتب من تدخل الحكومة لايقاف هذا التيار المنحرف وهذا ما لايوده ، لذا فهو يطالب أصحاب الفرق أن يبتعدوا عن الطريق الذي قد يؤدي إلى التضييق على المسرح والقضاء على حرية هذا الفن ، فإن الحرية إذا لم نحسن التصرف بها ذهبت في جملة ما ذهب ، وهو يلفت أصحاب الفرق المسرحية الهزلية إلى أن التمثيل في مصر ما زال طفلا ، وانحرافه يؤدي إلى انصراف الجمهور عنه ثم القضاء عليه[3] .

وقد تابع النقاد فرح انطون في خشيته أن يؤدي انحراف المسرح إلى توقف الحركة المسرحية نفسها ، فهاجموا المسرح الخليع ، إذ أن فهمهم للمسرح مرتبط بدور طليعي في نمو المجتمع ، ودفع حركته إلى الامام بينما مسرحية الفودفيل الخليع لا تؤدي في نظرهم هذا الدور ، بل بالعكس فانها

---

(1) في الادب والفنون الجميلة ـ الجريدة ، العدد ٢٥٢٢ في ١٩١٥/٧/١٧ .
(2) حرية التمثيل والحكومة على ذكر الفودفيل ـ الوطن ـ العدد ٦٢٣٩ في ١٩١٦/٣/١٠ .
(3) حرية التمثيل ـ الوطن ـ العدد ٦٢٤٣ في ١٩١٦/٣/١٥ .

تؤدى إلى القضاء » على ثلاثة مبادىء شريفة أولها الحياء وثانيها الادب وثالثها شرف العواطف »[1] . « ففودفيل المسيو عزيز عيد يدمر ، ويحنى الظهور ، وكل حسنة لدار الفودفيل انه يعوض الشبان عن المنعنش »[2] .

وقد أدى استفحال خطر هذه الفرق أن اضطر الكتاب إلى دعوة الحكومة للتدخل للقضاء عليه ، كما طالبوا المدرسين بضرورة القيام بواجبهم التربوى داخل مدارسهم لمنع التلاميذ من دخول هذا اللون من المسرحيات .

ووسط ثورة العنف التى اجتاحت النقاد على المسرح الخليع استحال نقد التوجيه الاجتماعى إلى مجموعة من الشتائم لم تستطع أن توقف من نجاح الفرق التى تقدم هذا اللون . وقد حدا هذا بالنقاد فى سنة ١٩١٩ إلى تغيير طريقتهم فى مناقشة المسرح الخليع باعتباره ظاهرة اجتماعية تستحق الدراسة الطويلة .

والناقد رياض شمس[3] يلقى تبعة نجاح الفودفيل على عاتق المسارح الجدية التى كانت تقدم مسرحيات لا تمثل مجتمعنا ، فمؤلفوها فرنسيون أو ايطاليون ومكان حوادثها فرنسا أو اليابان أو انجلترا وموضوعها متخذ من عادات هؤلاء الاقوام فى قرون ماضية فكيف تمثل لمصريين ؟ وما هى آثار مصريتها ؟ وما مظاهرها ؟ وهو يجيب على هذه التساؤلات بالنفى إذ لاشىء فيها يعبر عن مجتمعنا اللهم الا لغتها وحقيقة ممثليها الذين يكونون إذ ذاك قد تقنعوا فى زى أجنبى ، فيخيل اليك أنك فى بلاد غير هذه البلاد مع قوم غير أهلك وقومك ترى من عاداتهم واخلاقهم التى ربما يكونون هم انفسهم قد نسوها وتخلقوا بغيرها لطول عهدهم بها . كما أن هذه المسرحيات لم تنم اى عاطفة من عواطف مشاهديها أو حواسهم التى نالت قسطا ولو يسيرا من التهذيب والترقى ، وقد كان هذا سببا فى انفضاض الجمهور عنها إلى الكسار والريحانى وامين صدقى الذين استطاعوا أن يجذبوه بمسرحيات مصرية

---

(١) عبد العزيز حمدى ـ التمثيل فى مصر ـ الافكار ـ العدد ١٨٨٠ فى ٢٧/٤/١٩١٦ .
(٢) بنتاور ـ الوطن ـ العدد ٦٣٤٧ فى ٢٢/٣/١٩١٦ .
(٣) سحن واللهو ـ الوطن ـ العدد ٣٣٢٧ فى ٢١/٦/١٩١٩ و ٧٣٢٩ فى ٢٤/٦/١٩١٦ .

الصبغة تصور قشور الحياة المصرية ومظاهرها الواطية ، وقد خدعت هذه الأعمال الجمهور فاستجاب لها .

لذا فإنه يرى أن خير علاج للقضاء على هذا اللون من المسرحيات والقضاء على خطره فى المجتمع هو تكوين فرق مسرحية تنافس الكسار والريحانى بتقديم مسرحيات هزلية يشحنونها بنظريات اجتماعية يطبقونها على حالتنا ومثالبنا ورذائلنا وشئوننا الاخلاقية وكل محاولة للقضاء على هذة الفرق من غير هذا الطريق محاولة غير مجدية .

ويلتقى توفيق عزوز[١] مع رياض شمس فى رايه عن أسباب نجاح الفودفيل ويضيف اليه أسبابا ثلاثة ادت إلى نجاحه :

اولا : إغفال الحكومة التمثيل المصرى مع اهتمامها بالتمثيل الغربى مما أدى بالفرق الجادة إلى الاختفاء للخسائر المادية التى لحقت بها .

ثانيا : المؤلفون الذين يستسهلون الترجمة ولا يحاولون تأليف مسرحيات تعبر عن وجداننا .

ثالثا : إغفال الصحافة للمسرح وعدم الاهتمام به .

ومن الملاحظ فى كتابات رياض شمس وتوفيق عزوز الموضوعية فى مناقشة الفودفيل أنهما لم ينساقا عاطفيا وراء الفاظ السباب والتهجم بل حاولا جهدهما أن يصلا إلى العلاج الناجح الذى لا يؤدى إلى القضاء عليه بل تطويره إلى الكوميديا الاجتماعية .

وقد كانت هذه المناقشات بداية طيبة لتحويل النقد من الهجوم المر إلى المناقشة الموضوعية ، وليس معنى ذلك الهجوم العنيف على مسرحيات الفودفيل الخليع فقد رأينا بعض الكتاب يهاجمون الفرق الخليعة ولكن بعمق يختلف عن المهاترات السابقة . فالانصارى[٢] يستخدم الضغوط النفسية على

---

(١) انظر ، الوطن ، العدد ٧٢٢٨ فى ١٩١٩/٢/٢٠ والعدد ٧٢٢٩ فى ١٩١٩/٢/٢١ ، والعدد ٧٢٣٠ فى ١٩١٩/٢/٢٢ . و ٧٢٣٧ فى ١٩١٩/٣/٣ و ٧٢٣٥ فى ١٩١٩/٢/٢٨ .

(٢) انظر : حفظ الاداب ـ الوطن ، العدد ٧٤٠٩ فى ١٩١٩/٩/٢٩ ودعاة التمثيل الهزلى ـ الوطن ـ العدد ٧٤٢٨ فى ١٩١٩/١٠/٢٢ . والوطن العدد ٧٤٣٥ فى ١٩١٩/١٠/٣ .

الجمهور من خلال الإيهام فهو يتكلم عن ظاهرة انتشار بؤرة الفساد فيعلن عن ضرورة محاربتها بتكوين جمعية جديدة لحفظ الآداب ومقاومة المنكر والسكر والمخدر هدفها القضاء على كل ما سبب سقوط المجتمع اخلاقيا ، واعتبر محاربة المسرح الهزلى هدفا من الأهداف التى تسعى اليها الجمعية بانه لا فرق بين دور المسرح الخليع ومحال الفجور وموائد الخمور وبؤر الحشيش ، وهو يعتبر المسرح الهزلى اكثر ضررا من سواه من بؤر الفساد ، وذلك لانه متاجرة فاسدة بآداب وأخلاق الأمة ، ثم يحاول بعد ذلك ان يشكك فى خلقية رواد الفودفيل باعتبارهم من أسافل الناس . وهو يأسف لبعض الأسر الكريمة التى ترمى بنفسها فى غمار هؤلاء السفلة .

وهو بهذه الطريقة إنما يحاول أن يلقى فى نفسية الجمهور الانفة من ارتياد هذه الدور بعزل أصحابها من المجتمع .

وعندما ظهر كتاب « قضية التمثيل الفكاهى »[1] للشاعر محمود رمزى نظيم وهو يدافع فيه عن المسرحيات التى يقدمها امين صدقى باعتبارها الصورة المثلى للمسرح المصرى بينما يهاجم مسرحيات شكسبير تصدى له زكى طليمات وفائق رياض يدللان على فساد دعواه .

وقد اتهم زكى طليمات[2] محمود رمزى نظيم بانه مغرض من ادعياء التمثيل ممن يسمونهم ذباب المسارح ، وقد عنف نقده إلى درجة أنه يجعل منه احد رجلين إما رجل مأفون غافل يكتب لمجرد الكتابة ، أو محب للظهور ، وان اعوزته المعلومات والمشاهد أو ورجل خرب الذمة ، وهو يعرفها ، ثم يكشف عن الأخطاء التى وقع فيها محمود رمزى نظيم من خلطه بين التمثيل الخليع والتمثيل الفكاهى ، فجعلهما اسما لمسمى واحد . وهنا يرفض زكى طليمات أن يدخل التمثيل الخليع ضمن التمثيل الفكاهى ، فهناك فرق كبير بين المهازل الراقية وبين استخدام الجنس للدلالة على فرع خارج منه فى جميع القواعد المسرحية وحدد الفرق بينهما بالفرق بين الزجاج والجوهر فرق بين مسرح

---

(١) لم استطع العثور على هذا الكتاب ولكنى فهمت من الملخصات التى عرضت له فى الصحف مضمونه فهو كتاب كتب للدعاية عن مسرح صدقى والظاهر ان تفاهة محتواه وسواة هدفه كانا السبب فى ضياعه وعدم حرص أحد من أصحاب المكتبات المشهورة الاحتفاظ به .

(٢) قضية التمثيل الخليع ـ الأخبار ، العدد ١٤١٢ فى ١٩١٩/١٠/٢٧ والعدد ١٤١٥ فى ١٩١٩/١٠/٣٠ .

يخدم الانسان ومسرح اصبحت دوره مقبرة للفضائل ، ومجزرة للاخلاق ،. وذلك ، نتيجة مجهود الريحانى وصدقى ، وقد اثار رفض محمود رمزى نظيم لمسرح شكسبير ، واعتبار مسرحياته من المسرحيات التى أكل الدهر عليها وشرب ، تهكم زكى طليمات وسخريته فلم يزد فى رده عليه باكثر من اتهامه بالجهل والاغراض والتنبؤ لجاهل مثله بالفناء دون ذكر .

وقد اتفق معه فائق رياض[1] فى السخرية من محمود رمزى نظيم لاعتباره امين صدقى واحدا من كبار الكتاب المسرحيين الذين يتفوقون على شكسبير ، فيسأله عما إذا كان الرقص الخليع ، والموضوعات الماجنة التى تدور حولها مسرحياته كمادة أساسية يجذب بها الجمهور هى التعبير عن البيئة الاجتماعية ؟ ثم يبين له قيمة مسرحيات شكسبير العالمية وامكاناتها فى التاثير على جميع المستويات الإنسانية ولابد لكل دارس للمسرح أن يدرس هذه المسرحيات دراسة واعية. فهى قد عرفت قيمتها على الصعيد العالمى وتدرس فى جميع جامعات العالم .

وقد اختلف الناقد محمود عبد العزيز الصدر[2] معهما فنفى الاغراض عن الشاعر محمود رمزى نظيم ، فهو يظنه يقصد بكتبة توجيه نظر النقاد إلى المسرح الهزلى الخليع حتى يناقش مناقشة موضوعية ، ومحمود عبد العزيز الصدر لا ينظر إلى قضية التمثيل الهزلى على انها قضية محدودة فهى قضية الامة التى يحاولون أن يجعلوا فنونها هزيلة وأدوات تعبيرها ساقطة فى الوقت الذى يرى فيه اننا نحتاج إلى فنون قوية تعزز قضيتنا القومية ، وترسى قواعد مجتمعنا على اسس سليمة ، وهو يرى أن هذا اللون من المسرحيات منفصل عن فنوننا وعن واقعنا وعن مجتمعنا فهذه المسرحيات يقدمها قوم غرباء عنا يفضلون الكسب الرخيص ولو كان فيه موات لمجتمعنا وتمييع لفنوننا ، وليمت هؤلاء إذا كان فى موتهم حياة لنا ، .

كانت هذه المناقشات تدور حول قضية عامة ، وهى دور المسرح فى المجتمع ولم تتناول فنية هذه المسرحيات . الا ان هناك مقالات نقدية بسيطة

---

(١) قضية التمثيل الشائن ـ الاخبار ،العدد ١٤١١ فى ١٩١٩/١٠/٢٦
(٢) الشباب ،العدد ١ فى ١٩١٩/١١/٦ والعدد ٢ فى ١٩١٩/١١/١٣ والعدد ٣ فى ١٩١٩/١١/٢٠ والعدد ٤ فى ١٩١٩/١١/٢٧ والعدد ٥ فى ١٩١٩/١٢/٤

اتخذت من المسرحيات الجادة التى كان يقدمها جورج أبيض وعبد الرحمن رشدى مثالا للمسرحية الاجتماعية التى تعمل على التغيير الاجتماعى ومقالات أخرى عقدت المقارنات بين دور هذه المسرحيات الايجابى فى المجتمع ، ودور مسرحيات الفودفيل الخليع الانهزامى الذى يؤدى إلى انهيار المجتمع .

وقد اعتبر النقاد المسرحيات التى تقدمها فرقة عبد الرحمن رشدى هى المسرحيات المثلى التى تكشف « عن الجمال الروحى الذى لا يمل »[1] وعندما قدمت الفرقة مسرحية الضحايا تأليف حسين رمزى احتفى بها النقاد احتفاء كبيراً لتصويرها للبيئة الاجتماعية تصويرا صادقا ، ودعوتها للاشتراكية كحل لأزمات المجتمع المصرى ، وقد كانت دعوتها صريحة ارتاح لها النقاد لأنهم رأوا فيها درسا بليغا شغل رءوس المفكرين الذين حضروها ، وقد اعترفوا بأنها أول مسرحية مصرية تمثل حالاتنا الاجتماعية الحاضرة تمثيلا دقيقا يتفق مع واقعنا[2] وهذه الآراء انطباعات شخصية لا تبين موقفهم الفنى من الأعمال المسرحية إذا الأساس فى نظرهم ليس العمل الفنى وإنما مدى امكاناته فى التأثير على المجتمع وكانت المسرحيات الكوميدية التى تقدمها فرقة عبد الرحمن رشدى تنال نفس الاهتمام الذى تجسده مسرحياتها الأخرى إذ كان النقاد يجدون فيها مادة لعقد المقارنات بينها وبين مسرحيات الفودفيل الخليع وعندما قدمت الفرقة مسرحية « عشرين يوم فى السجن »[3] رأوا فيها الصورة المثلى للمسرحية الكوميدية التى ينشدها المجتمع فوجهوا اليها الانظار ليروا الفارق بين مسرحية تقوم بدور بناء فى المجتمع ، ومسرحية خليعة لا تهدف لغير الإثارة الجنسية والإساءة لمجتمعنا .

وفى كل ما عرضنا ننتهى إلى أن نقد التوجيه الاجتماعى قد قام بدور خطير فى توجيه المسرح والقضاء على الفرق الهزلية أو توجيهها الوجهة السليمة .

---

(١) صادق العجيزى - الجمال - السفور - العدد ١٣٦ فى ١٩١٧/٩/٧ .
(٢) عبد الحميد حمدى - الضحايا - السفور - العدد ٩٢ فى ١٩١٧/٣/٩ .
(٣) عباس رحمى - التمثيل الهزلى - الأفكار - العدد ٢٣٢ فى ١٩١٧/٩/١٢ .

اما من الناحية الفنية فان هذا النقد لم يقدم لنا قيمة فنية تذكر ، ومرد ذلك إلى انعدام القيمة الفنية لمسرحيات الفودفيل الخليع التى كانت لا تحوى فى مضمونها غير السخرية من بعض فئات الامة كالبرابرة والفلاحين والصعايدة من خلال مفارقات تنجم عن تغييرهم لبيئاتهم .

وقد زودت هذه المضامين المتهافتة بأغنيات تتغنى بالجنس والمغيبات ولا مانع من ورود الفاظ الوطنية تلافيا للحملات العنيفة عليه ، وخداعا للجمهور الساذج الذى لا يفرق بين الفاظ الوطنية والفاظ الجنس بالطريقة التى قدموه بها .

وهذا النقد فى حقيقته لا يمثل غير الدوافع التى انتجته ، وهى دوافع اجتماعية لا دخل للقيم الفنية فيها ، وإذا كانت دعوة التوجيه الاجتماعى لم تطور الناحية الفنية فانها حاولت تهذيب المسرح .

ويمكن القول بأن نقد التوجيه الاجتماعى قد ابتعد عن النقد المسرحى الفنى بعدا كبيرا حتى يمكننا أن نعده نقدا اجتماعيا صرفا لولا أن موضوعه المسرح . وقيمة هذا النقد ترجع إلى أنه كان تجربة حية فى تراثنا المسرحى . ومهما يكن من اختفاء تاريخها لدينا فإنها تجربة إثرت فى أجيال أثروا فينا ، واختفاءالتجربة أو نسيانها لا يعنى فقدانها لقيمتها إذ أنها استقرت فى وعى الامة وكانت سببا من اكبر الأسباب التى ساهمت فى التمهيد لعملية الخلق المسرحى التى وجهت كتاب المسرح فيما بعد .

وإذا كنا لم نجد فى هذا النقد قيمة فنية حقيقية فليس معنى ذلك اختفاء النقد الفنى فلقد كان هناك لون ثالث من الوان النقد يعتمد أساسا على القيم الفنية المسرحية .

النقد الفنى

ومحاولة تعرف القيمة الحقيقية للنقد المسرحى فى الفترة التى ندرسها لا يتأتى الا من خلال دراسة النقد للقيم الفنية ، وهذا النقد يتخذ صورتين .

نقد نظرى والآخر تطبيقى ، وهما يمثلان الاتجاهات التى عرفت عن المسرح كما يتضح منها مقدار وضوح فكرة المسرح لدى نقاد هذه المرحلة (١٨٧٦ ـ ١٩٢٣) .

وسنحاول أن نتتبع هذا كله فى دراستنا هذه غير أن الملحوظة التى استرعت انتباهنا هى أن النقد النظرى الفنى ، والنقد التطبيقى الفنى سارا فى خط واحد وربما كان مرد ذلك إلى أن ينبوعهما واحد وهو العلم . وقد مر بمرحلتين :

الأولى : وتبدأ عام ١٨٩٨ وتنتهى عام ١٩١٤ م .

والثانية : تبدأ عام ١٩١٥ وتنتهى عام ١٩٢٣ م

وقد حددنا بداية النقد النظرى والتطبيقى بعام ١٨٩٨ م لأننا لم نجد قبل هذا التاريخ نقدا نظريا صرفا ، ولا نقدا تطبيقيا متمثلا للقيم الفنية فكل ما كتب عن المسرح قبل ذلك لا يعدو أن يكون مجرد حديث للدعاية عنه ، أو خبرا من الأخبار تكتبه الصحف بجانب ما تكتبه عن حوادث المجتمع اليومية .

وسنبدأ الحديث عن النقد النظرى .

أ - الجانب النظرى

لم يكن لنقاد المسرح ميل لصياغة القواعد المسرحية وهذا ما ادى إلى تأخر ظهور النقد النظرى ، وتلك قلة ملحوظة من الألوان الأخرى للنقد المسرحى ، وإذا حاولنا ان نعرف سر تأخره ، فإن ذلك راجع إلى اختلاط الاتجاهات الفنية فى المسرح ، فالأعمال المسرحية التى كانت تقدمها الفرق حتى سنة ١٩٠٥ لم تكن لها خطة واضحة .

فالمسرح الواحد يقدم الوانا متعددة من مختلف الاتجاهات الفنية للمسرح ، هذا فضلا عن اختلاف قيمتها مما يدل دلالة واضحة على ان نظرية المسرح لم تكن متمثلة فى اذهان - مقدمى هذا الفن ومتلقيه .

أما قلة النقد النظرى فترجع إلى قلة الدراسات العميقة للمسرح وذلك لانعدام الترجمات التى تتناول ما كتب عن نظرية المسرح ، هذا فضلا عن أن روح التقعيد غير اصيلة فى نفسياتنا ، فلم يحدث أن نقدت نظرية من نظريات الأدب والفن بقصد التقعيد ، أو رغبة فى بحث ماهية من ماهياته وان كانت إمكانية التطبيق هى القدرة الأصيلة التى نملكها .

وإذا نظرنا إلى ما كتب من نقد نظرى حول المسرح فإننا نجده فى البداية ينبىء عن تصور خاص للمسرح بعيد كل البعد عن حقيقته . ومن خلال هذا

الخليط من الافكار التى لم تتسم بالعلمية والعمق وان اتسمت بالإخلاص برز النقد النظرى ثم اخذت المذاهب الفنية تتضح شيئا فشيئا حتى رأينا المذاهب الفنية السائدة فى الغرب تظهر فى كتابات النقاد ، واذا حاولنا أن نصنف هذه المقالات فى اتجاهات محددة ، فإننا نجد النقد النظرى يمر بمرحلتين -

الاولى عام ١٨٩٨ إلى ١٩١٤ م .
الثانية تبدأ ١٩١٥ إلى ١٩٢٣ م .

وفى المرحلة الأولى (١٨٩٨ - ١٩١٤) يتغلب المذهب الرومانسى فى النقد عن سواه من المذاهب الاخرى ، وأن كانت بدايته اتجهت إلى النظرية الكلاسيكية المحدثة . فقدمتها وان لم تكن تتمثلها تمثلا كاملا إذ ان مقدم هذا الاتجاه ، وهو نقولا حداد كان مرتبطا إلى حد كبير بالمسرحية الاجتماعية ، وما يربطه بالكلاسيكية هو الشكل دون المضمون .

وقد كان نقولا حداد هو الوحيد الذى ارتبط فى ميدان النقد المسرحى بالشكل الكلاسى بينما وجدنا فرح أنطون يقدم النظرية الرومانسية بإغراق فيها مدافعا عنها مسقطا الواقعية والطبيعية .

واذا نظرنا إلى الكتابات النظرية فى هذه الفترة ، فإننا نجدها من القلة لدرجة أنه كان يمكن أن تضيع لولا التقصى الكامل الدقيق لصحف ومجلات هذه الفترة . ونحن لم نجد غير دارستين واعيتين لفن المسرح الأولى لنقولا حداد ، والثانية لفرح أنطون .

وقد كتب نقولا حداد ثلاث مقالات عن المسرح الأولى بعنوان « التمثيل » ، وفلسفة تأثيره والثانية عن « شروط التمثيل » ، والثالثة بعنوان على « الملعب » حاول فيها نقولا أن يقدم فكرته عن نظرية المسرح من جانب التأليف والتمثيل .

وقد نال التمثيل جانبا كبيرا من اهتمامه ، ولم يكن نقولا فريدا فى هذا الاهتمام بالتمثيل ، بل كان يتابع معظم النقاد التطبيقيين فى اهتمامهم بالتمثيل اهتماما كبيرا ، وذلك لسهولة تناوله بالنسبة لهم . فلقد وجدوا فى التمثيل مادة طبيعية يمكن الحديث عنها كما وجدوا فى محصولهم الأدبى مادة وفيرة تساعدهم فى الحديث عنه . وجدوا هذه المادة فى فن الخطابة الذى ساعدهم على

تمثل الاداء التمثيلي ، وتعتبر أراء نقولا عن كيفية اداء الممثل على خشبة المسرح أول آراء موضوعية تفصل بين فن التمثيل ، وفن الخطابة ليس كلية ، ولكن بالقدر الذى يجعل الاداء التمثيلى فنا مستقلا بذاته يختلف عن الخطابة ، وإن التقى بها فى بعض الجوانب ولكى يؤدى الممثل دوره كاملا على خشبة المسرح عليه أن يفهم النص المسرحى فهما جيدا ، ويكيف نفسه مع الشخصية التى يؤديها حتى ترسم رسما دقيقا ، وهذا يتطلب من الممثل الا يغلب طبعه على الشخصية التى يؤديها ، وإذا لم يتمكن الممثل من مقاومة طبعه عليه أن يترك الدور لمن تنطبق عليه صفات الشخصية أو يمكنه ان يغلب طبيعة الشخصية على طبيعته ، والانفعال بالشخصية وحده لا يكفى إذ لابد للممثل أن يكون حسن الإلقاء ، وحسن الإلقاء مرتبط عنده باستظهار الدور « بالاضافة إلى ان تشفع عند النطق بها الملامح ، والاشارات ، والحركات البدنية واللهجة ، والنغمة المطابقة للمعنى كل الانطباق »[1]

ولكى يتم فهم ما يريده حدد الشروط المفروض توافرها فى الشخص الذى يقف على خشبة المسرح وهى -

أولا : الا ينفعل الممثل حين يخاطبه زميله إذ عليه أن ينتظر حتى نهاية حديثه ثم يبدأ .

ثانيا : الا يتجه بحديثه للجمهور إذ عليه أن ينسى أن أمامه جمهورا ، وانه يمثل بل عليه أن يعيش دوره .

ثالثا : الا يقف كالصنم فى المشهد حين يبدأ الحديث بين اثنين منهم إذ عليه أن يبدى إشارات او همسات كأنه مهتم بما يحدث .

رابعا : وهو شرط ليس للممثل به صلة ، وإنما يتصل بصميم عمل المدير الفنى « المخرج » ، فعليه الا يجعل معظم الممثلين وقوفا دون أن يحدد لكل منهم مكانه ، فالبعض يجلس حيث يجب الوقوف ، والآخرون يقفون حيث يجب الجلوس .-

وهذه الشروط تعتبر الآن من أوليات المعرفة بالنسبة للممثل والمخرج معا ولكنها لم تكن كذلك ساعة كتابة هذه المقالات ، إذ أن نقولا لم يحدد شروط التمثيل هذه إلا لعلمه بحاجة الممثل والمخرج إليها .

(١) نقولا حداد - على الملعب - الثريا ، السنة ٣٠ جـ ٩ فى ١٨٩٩/٤/١ .

وفى ظل النظرة التاريخية لهذه الآراء يمكننا ان نعتبرها جديدة كل الجدة فهى فاتحة ما كتب عن التمثيل بعد ذلك .

واذا تركنا الاداء التمثيلى عند نقولا إلى النص المسرحى ، فإننا نجده يصدر عن اتجاهين فنيين ، فهو فى حديثه عن الشكل يرى ضرورة تقسيم المسرحية إلى خمسة فصول ، كل فصل يتكون من منظرين على الاقل ، وتبعا للنظرية الكلاسية المحدثة يشترط - ان يكون الوقت التمثيلى فى الفصل الواحد مساويا للوقت الحقيقى اى أنه لا يجوز ان تمثل حوادث جرت فى بحر سنة او أسبوع او يوم فى ساعة فقط ، والا لظهر للحضور استحالة الأمر ، واصبح المقام مقام سرد حادثة تاريخية لا مقام تمثيل يضاهى الحقيقة[1] ، ويغالى نقولا فى تقديم النظرية الكلاسية المحدثة فى اشتراطه ان تكون مناظر الفصل قريبة من ناحية المسافة فلا يكون منظر فى مصر ، والآخر فى الإسكندرية[2] وإذا كان الشكل قد ارتبط عند نقولا بالنظرية الكلاسية المحدثة ، فهو فيما كتبه عن مضمون المسرحية يخرج عن هذه النظرية إلى ضرورة تاليف المسرحية الاجتماعية ، وقد اشترط لنجاح المسرحية أربعة شروط :-

اولا :- أن تكون حسنة الموضوع .
ثانيا :- أن تكون غريبة الحادثة مع إمكان حدوثها .
ثالثا :- أن تكون سلسة العبارة .
رابعا :- أن يتبع فيها أداب التأليف .

وقد حدد حسن الموضوع بارتباطه بميول الجمهور والمشاهدين ، وهو يطلب من أصحاب المسارح أن يقدموا لهم مسرحيات تطابق ميولهم حتى لا تصبح المسرحية لفئة دون أخرى . وقد بعد بهذا عن مفهوم المسرحية الكلاسية بعدا كبيراً ، ولكنه لم يحدد لنا كيفية مطابقة المسرحية لميول الجمهور وربما كان يعرف هذه الميول ، ولكنه تركها مطلقة ، فأى ميول هذه التى يراعيها المؤلف عند تاليف للمسرحية ؟ . هل يراعى الجمهور ؟ واى جمهور هذا الذى

---

(١) شروط التمثيل - الثريا جـ ٢ السنة الثالثة فى ١٨٩٨/٩/١ .
(٢) على الملعب - الثريا جـ ٩ السنة الثالثة فى ١٨٩٩/٤/١ .

يراعى ميوله ؟ أهو الجمهور المثقف الذى تعددت اتجاهات الثقافية ؟ أم الجمهور الذى يتخذ من المسرح وسيلة تسلية وترفيه .

وبتحديد نقولا لمطابقة موضوع المسرحية لميول الجمهور حتى لا تخسر الفرقة ، إنما يفرق بين مسرحيتين ناجحتين ، أولاهما تطابق الجمهور ، والأخرى لا تطابقه ، ونحن لا نقره على هذا إذ أن هناك مسرحية واحدة فقط هى المسرحية الناجحة التى تتقبل لدى جميع المستويات الثقافية ، وإن اختلفت مفاهيم كل منهم عنها .

فالمسرحية نوعان : مسرحية ناجحة فنيا وأخرى ساقطة فنيا . والمسرحية الناجحة يمكنها أن تدخل أعماق الجمهور دون استثناء فئة عن أخرى وعند التطبيق على المسرحيات التى يظن أنها لفئة دون أخرى ، وتمثل اتجاهات متمايزة . فإن الناجح منْ هذه المسرحيات كان نجاحه بين جميع هذه الفئات ، ولو أخذنا بعض المسرحيات الناجحة فنياً ، والتى تميزت باتجاه خاص لرأينا أن جميع الأذواق قد تقبلتها ولكن بقدر . فمسرحية الخرتيت على سبيل المثال هى الدليل العملى على ما نقول ، فبالرغم من أن هذه المسرحية من نوع اللامعقول ، والمفروض أنها تقدم لطائفة خاصة من جمهور المسرح فإن هذه المسرحية الفرنسية وجدت استجابة كبرى من جمهور المسرح فى القاهرة وكاد عنوان المسرحية أن يصبح ذا دلالة خاصة فى مجتمعنا .

ومسرحية زيارة السيدة العجوز لدورينمات لم يختلف اثنان على روعتها ، ولكن لم يتفق قارئان للمسرحية على تحديد مفهومها . وعلى هذا فقد كان شرط مطابقة المسرحية لميول الجمهور حتى لا تصبح لفئة دون أخرى ليس شرطا ، وانما فرض حقيقة ، وكان يجب أن تحدد لنا الكيفية التى تصبح بها المسرحية موافقة لميول الجمهور . وترجع أهمية اشتراطه هذا إلى النقلة التى حدثت فى اختلاط مفهوم الشكل الكلاسى بالمضمون الاجتماعى للمسرحية عند نقولا حداد .

وإذا لم يستطع نقولا أن يوضح فكرته عن ميول الجمهور ، فإنه حاول إلى حد ما أن يوضح فكرته عن غرابة الحادثة فهو يشترط لكى تكون الحادثة غريبة كثرة المواقع المستغربة لتكون ملذة مرغوبة ممكنة الحدوث[1] وعلى هذا

---

(١) المصدر نفسه .

فمفهومه عن الحوادث المستغربة هو التسلسل الطبيعي للأحداث الذي يفترض ان تكون للمسرحية بداية وذروة ، وخاتمة ، وغرابة الحادثة تنجم عن الصراع الذي يصل إلى ذروته ، ثم ينتهي في تسلسل طبيعي ، وقد كانت عباراته قاصرة عن اداء مفهومه إلا اننا لا يمكن أن ناخذها بعيدا عن هذا المحمل . فقد ساهم حديثه عن تسلسل العبارة بتوضيح هذه الفكرة ، فهو يشترط في عبارة المسرحية ان تكون طبيعية لا تكلف فيها صادرة عن طبيعة الموقف حتى يشعر السامع أن العبارة عبارة الممثل بما تمليه عواطفه لا بما حفظته الذاكرة[1] ، وهذا لا يمكن ان يتاتى إلا في سياق طبيعي للاحداث يصدر عن الصراع المتولد عن الفكرة الرئيسية . وهو يزيد من توضيح هذه الفكرة عند حديثه عن اداب التاليف إذ ان الشخصية يجب أن تتكلم بالكلام اللائق بها « فالخادم يتكلم امام سيده بالاصطلاح والعبارة ، ودرجة الافكار »[2] فليس من المعقول « أن يتكلم الخادم كلام حكمة ، وسداد ، وكلام السيد كلام صبية واولاد »[3] .

وعلى هذا فقد اختلف الشكل عند نقولا حداد عن المضمون ففي الشكل يصدر عن النظرية الكلاسية المحدثة وفي المضمون يقترب من الفكرة الاجتماعية . وفي محاولة تعرف الأسباب التي ادت بنقولا حداد إلى هذا المفهوم نجده يرتبط بالمكونات الثقافية والاجتماعية ، فهو شامي عانى الكثير من الاضطهاد التركي فأتى إلى مصر ، وساهم في حركة التطور الاجتماعي فيها . ولم يكن من الممكن أن ينعزل في أفكاره عن المسرح عن المجتمع . كما أن حركة الإحياء الثقافية في هذه الفترة التي حاولت ان تجدد الحياة في الفنون عموما اتجهت إلى الماضي تستلهمه والحاضر تحاول إعادة بنائه ، وقد ساهمت دراسة نقولا في تقديم هذا المزيج من الشكل الكلاسي والمضمون الاجتماعي . فقد تلقى في دراسته في مدارس الجزويت تاريخ المسرح الفرنسي ، وكانت هذه المدارس تحفل بدراسة المذهب الكلاسي الحديث ، وتقدمه على أنه الصورة المثلى للمسرح والأدب ، وعندما حضر إلى مصر وجد مسرحيات كورني وراسين

---

(١) على الملعب ـ الثريا المرجع نفسه .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) المرجع نفسه .

وموليير نقدمها كاملة الفرق الوافدة على مصر ، هذا فضلا عن عدد كبير من مسرحياتهم قدمته الفرق المصرية باللغة العربية . كما تأثر بالدعوة التى سبقت الثورة الفرنسية،والتى كانت تدعو للمسرحية البرجوازية وقد استطاع نقولا أن ينقل لنا هذه الصورة كاملة وان لم يدع إليها صراحة .

ومهما يكن من امر فإن نقولا قدم لنا أول مفهوم للمسرح بغرض توجيه الفن حتى يكون هناك خط واضح للمسرح ، وسواء أوجد هذا المفهوم استجابة لدى المترجمين وأصحاب الفرق أم لم يوجد ، فإنه كان بداية عمل نقدى توجيهى فتح الطريق أمام مفاهيم المسرح لتقوم بدورها فى عملية التوجيه الفنى .

واذا تركنا نقولا حداد إلى فرح انطون فإننا نجد الفترتين ما كتبه نقولا سنة ١٨٩٨ ، والفترة التى كتب فيها فرح انطون سنة ١٩٠٦ تخلو من كتابات فنية تذكر يمكن ان توجه الحركة المسرحية فنيا وتدعم الأساس النظرى لها . وكل ما وجدناه من مقالات متناثرة لا تحوى مضمونا فكريا واعيا ، وإنما هى دعوات للكتابة على أسلوب الهيئة الاجتماعية[1] ، او دعوة لترك الغناء أثناء التمثيل لعدم ضرورته بالنسبة للمسرحية[2] ، وهى اراء ذاتية تعتمد على ذوق نابع من الظروف السياسية والاجتماعية التى كان يعيشها أصحابها . وقد كان نتيجة لانعدام النقد النظرى الفنى جمود الحركة المسرحية وعدم تطورها تطورا حثيثا سنة ١٩٠٦ حين كتب فرح انطون مقالتين يوضح فيهما مفهوم المسرح من خلال نظرته الأولى بعنوان « إنشاء الروايات العربية » والثانية « أى الروايات العربية انفع لنا التاريخية ام الاجتماعية » حاول فيهما أن يشخص الأسباب الحقيقية لبطء تطور الحركة المسرحية إذ أن انفصال سلامة حجازى عن إسكندر فرح ، وتكوين كل منهما فرقة خاصة به لم يؤد إلى تطور كبير فى الحركة المسرحية لا سيما حركة التأليف ، وإن ادى إلى ازدهار الترجمة تجاه المسرحيات الرومانسية .

ويوضح فرح أنطون المسئولية الأولى فى هذا إلى « انعدام حرية النقد »

---

(١) نجيب الجاويش ـ الثريا جـ ٧ السنة ٤ فى ١٩٠١/٦/١٥ .
(٢) كلمة فى فن التمثيل ـ الجوائب المصرية ، العدد ٦٣٢ فى ١٩٠٣/٣/٣ .

وبعبارة أخرى الجهل بحقيقة الفن للإقدام على نقده »[1] . وإذا كانت المسئولية تقع على النقد لانعدام وجود الناقد الواعى الذى يمكنه أن يوجه الحركة المسرحية ، فإن المترجمين يحملون أيضا التبعة مع النقاد ، فهم المسئولون عن تشويه النص المسرحى بما يدخلونه من الزيادة والنقصان دون وعى منهم ودون حاجة إليها اذ انهم « يقطعون سلسلة اخلاقها البسيكولوجية ، ويشوهون طبائع اشخاصها »[2] . وهذا ما حدا به إلى تحديد قواعد التأليف فلا يقعون فى الخطأ .

وفرح انطون لم يهتم بتحديد الشكل المسرحى مثل اهتمام نقولا ، وذلك لعدم ضرورة ذكره بالنسبة لفرح ، فهو يرفض الشكل الكلاسى ، وقد ظهر هذا واضحا من المسرحيات التى ترجمها ، معظمها من المسرحيات الرومانسية .

اما من حيث المضمون ، فقد ركز اهتمامه عليه ، وحدد ستة شروط للتأليف المسرحى :

اولا : قوة الاختراع .
ثانيا : قوة الحركة .
ثالثا : وحدة السياق .
رابعا : قوة البسيكولوجية والسيسيولوجيا .
خامسا : ضرورة درس هذا الفن .
سادسا : ضرورة التزام عاطفة الجمال .

وقد كان فرح انطون أكثر فهما من نقولا حداد ، واكثر تمثلا للعمل المسرحى ، وقد شرح القواعد الستة شرحا وافيا يبين علمه الكبير بالفن المسرحى .

ففى اشتراطه لقوة الاختراع فى المسرحية يختلف عن اشتراط نقولا حداد غرابة الحادثة اذ أن قوة الاختراع مفهوم محدد لا يلجئنا لتفسيرات ربما لم تكن فى ذهنه ساعة الكتابة ، ويعنى فرح انطون بالاختراع Imagination فقد كانت كلمة اختراع الترجمة العربية لها حتى نهاية المرحلة

---

(١) إنشاء الروايات ـ الجامعة جـ ٤ السنة الخامسة فى ١٩٠٦/١١/١ .
(٢) إنشاء الروايات ـ الجامعة جـ ٤ السنة الخامسة فى ١٩٠٦/١١/١ .

التى ندرسها[١] ، وقوة الاختراع تنشأ عندهم فى المسرحية « من المشاهد والمواقف الكبرى التى تحتك فيها العواطف والاميال والمبادىء احتكاكا شديداً »[٢] . ويريد بهذا ان قوة الاختراعَ تنشأ عن حدة الصراع فى المسرحية ، وفى نظره انه لا يمكن أن يتم هذا دون الحركة القوية فيها ، الحركة التى تنبىء عن اخلاق اشخاصها .

أما وحدة السياق وتنوع الموضوع فهو يختلف فيه عن نقولا الذى قيد المسرحية بحادثة واحدة بينما فرح يرى ضرورة تنوع الموضوع ..

وفى شرطه الرابع قوة البسيكولوجيا والسيسيولوجيا يطالب فرح انطون المؤلفين بدراسة العلوم الحديثة لتكون لهم القدرة على ملاحظة اخلاق البشر وعاداتهم ، واذا نقص شىء من هذه العلوم ، فلا يجب أن تنقص حصيلته من العلوم النفسية والاجتماعية وهو يربط علم النفس والاجتماع بالقدرة على استنباط مكنونات الشخصية التى يقدمها حسب الطبيعة والموقف الذى يصوره لتكون الحوادث الناتجة عن سلوك الافراد نتيجة طبيعية لشخصياتهم وسلوك الشخصية يتحدد بالناحية النفسية والاجتماعية لأن المسرحية لها وظيفة اجتماعية عليا .

والشرط الخامس وهو دراسة هذا الفن ليس شرطا من صميم العمل المسرحى ، ولكنه توجيه للكتاب حتى لا يقدم أحدهم على الكتابة دون دراسة وعلم .

وينتهى فرح أنطون بشرطه السادس ، وهو ضرورة التزام الكتاب بتغنى عاطفة الجمال عند كتابتهم للمسرحية لانه إذا كانت المسرحية تحمل وظيفة اجتماعية ، فلها وظيفة جمالية اخرى فى نفسيات الجمهور كما ان الجمال وسيلتها فى التأثير ، وجذب الجمهور ، ويتحدد الإحساس بجمال المسرحية عنده بأمرين أولهما جمال موضوعها ، والثانى جمال سبكها ، وجمال موضوعها متوقف على الإجادة فى البناء المسرحى اما جمال السبك ، فالمراد به أن تنسج المسرحية فى أسلوب عذب . وبتأمل فكرة فرح انطون عن تكوين

---

(١) ابن يحيى - الحقيقة والاختراع ، السفور ، العدد ٦٨ السنة ٢ فى ١٩١٦/٩/١٥ .

(٢) إنشاء الروايات - الجامعة جـ ٤ السنة ٥ فى ١٩٠٦/١١/١ .

المسرحية نجده يختلف اختلافا كبيرا عن نقولا حداد ، فهو لم يذكر لنا رأيه في شكل المسرحية لأن الشكل عند فرح ليست له أهمية البناء كما نتبين من كتاباته رفض الشكل الكلاسى ، ومادام قد رفضه فلا لزوم لذكره . وهو لم يرفض الشكل فقط بل رفض البناء الكلاسى ، رفض مأساة العقل الكلاسية وتقبل مأساة العاطفة الرومانسية . فقوة الاختراع - وهو ما يقصد به الآن الخيال - شرط من أهم شروط الرومانسيين الذين اعتمدوا اعتمادا كبيرا على الخيال العاطفى . وجعلوا لعاطفة الجمال الأهمية الأولى في المسرح فنمقوا في تعبيراتهم هذا فضلا عن ثورتهم على وحدة الموضوع بقصد الموضوعات الجانبية التى تسير مع الخط الأصلى للمسرحية واشتراطه للمسرحية أن تسير في خط نفسى واجتماعى واحد لا يخرجه عن الرومانسية فليس من الممكن لكاتب يعيش في بداية هذا القرن والصراع السياسى والاجتماعى على أشده أن ينعزل عنه فمطالبة أنطون بالمسرحية الاجتماعية داخل المفهوم الرومانسى طبيعى جدا فضلا عن أن الرومانسية يجب أن ينظر لها في ظل فترتها التاريخية التى نشأت فيها بفرنسا كمفهوم جديد متطور يحاول أن يوقف التيارات الجامدة التى تحاول أن تجمد الحياة وقد رأينا مجموعة كبيرة من الرومانسيين ، تعالج مشاكل المجتمع ولكن بأحاسيس رومانسية صرفة .

وفرح أنطون إذا لم يكن قد هاجم الشكل الكلاسى فلأنه يعرف تماما أن المرحلة الكلاسية قد انتهت وليس بالإمكان أن تعود مرة ثانية بالنسبة للتيارات الجديدة القوية التى ظهرت كالطبيعية والواقعية . ودفاعا عن وجهة نظره الرومانسية هاجم المذهب الطبيعى والواقعى لأنهما في نظره يقعان في تناقض حين يدعوان للإصلاح . والدعوة للإصلاح هى من عمل المثاليين . والمثالية التى يتكلم عنها لا تخرج عن كونها الرومانسية ، ولا ينبغى أن يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن دعوة للاصلاح الاجتماعى من خلال العمل المسرحى أنه يصدر عن فكرة قومية كما يظن الدكتور مندور[1] الذى يرى أن فرح أنطون يصدر في مسرحية « صلاح الدين الأيوبى » عن الاتجاه القومى السائد في الفترة التى كتبت فيها المسرحية إذ أن فرح أنطون يرفض السلفية والاتجاه لتمجيد الماضى (لأن الأمم التى لم تتكون أو تكونت وانحلت لا يفيدها من

---

(١) المسرح النثرى .

تاريخها شيئا سوى تذكيرها بعظمة ساقطة او مجد ذاهب[1] ، وقد أسقط فرح انطون المسرحية التاريخية لانه يراها سما للتاريخ قتال[2] وقد يظن ان فرح انطون قد خرج عن هذه الفكرة عند تأليفه للمسرحية ، ولكن من قراءة المسرحية يتبين أنه لم يخرج عن فكرته ولم يكتب المسرحية بدافع قومى وإنما كتبها ليحقق فكرة عنصرية فقط .

ومهما يكن من أمر فقد كانت كتابة فرح انطون أول عمل نقدى توجيهى للمسرح ، وكان هو أول من طبقه حين اقتبس مسرحية مصر الجديدة عن مسرحية زازا لزولا وبهذا النص يعتبر فرح انطون صاحب الدعوة الأولى لرومانسية المسرح .

وبعد هذين المثالين لفرح انطون لم نجد كتابات تذكر تعرض لخطاية المسرح حتى ظهور جورج ابيض سنة ١٩١٢ م .

وتعتبر فرقة ابيض نقلة فنية كبيرة ، وحدثا هاما فى تاريخ المسرح المصرى ، ولم يكن جورج فى حاجة لنقد توجيهى بقدر الحاجة إلى نقد تطبيقى يعتمد على الأسس الفنية حتى هدأت الضجة التى أحدثها جورج حين بدأ يشرك معه أصحاب الفرق القديمة ، واخذ يقدم المسرحيات التى سبق للجمهور أن رآها على المسرح دون تغيير كبير فى الأداء فعادت الحاجة إلى النقد النظرى . وقد اختلطت الأمور على الجمهور ، فمن مسرحيات قليلة تصل إلى القمة ، إلى مسرحيات تتهافت فنيا فتسقط . ومن اداء تمثيل رائع إلى عود لصورة المسرح السابقة لجورج ، ومن نقد تطبيقى يصل بعمق وفهم وإدراك إلى المفهوم الفنى السليم للمسرح إلى نقد ـ وهو الأغلب ـ ليس فيه أكثر من عبارات عربية متجمعة يمكن أن نعرف أنها تفسد المسرح من ذكرها لبعض مصطلحاته .

وادى اختلاط القيم الفنية لدى النقاد والعاملين بالمسرح بفيليب مخلوف إلى الثورة على الكتاب الذين اتخذوا احد موقفين ، إما التحامل فى نقدهم

---

(١) الروايات العربية وانفعها لنا التاريخية ام الاجتماعية ـ الجامعة جـ ٥ السنة ٥ فى ١٩٠٦/١١/١٥ .

(٢) المصدر نفسه

للمسرحيات المقدمة ، متغافلين كل فضيلة وحسنة ، أو التقريظ مخفين كل نقيصة ومذمة ، فحدد لهم مطلب النقد بأنه (من اصعب المطالب وصناعته من ادق صناعات الإنشاء ، وذلك لأمرين يلزمان قلم الناقد) :

اولا : الثقة بالنفس بالمقدرة الكافية بشرائط الحكم .
ثانيا : الصدق في القول والحرية في التصريح [1]

وحدد مفهوم النقد « بأنه النظر للجيد والفاسد او الصالح والطالح والتفريق بينهما ، وذلك بتطبيق الصنع او العمل على القواعد المصطلح عليها ، والجمع على استحسانها ، ولكى تكون دليلا للصانع أو المنشىء في صناعة عمله ، ومما خالف هذه القواعد وكان غير مستوف شرائطها كان خطأ بينا ، والاشياء تقاس بما يناقضها بمقياس الخلف على اصطلاح المناطقة »[2] وفيليب يفهم أن دور النقد إنما هو التوجيه ، ولكى يؤدى النقد دوره يحاول أن يوجه النقاد إلى الطريق السليم للنقد فيعرف لهم النقد ، وتعريفه له ليس جديدا على الثقافة المعاصرة له ، فهو رأى عام للنقد مشتق من فكرته عن النقد الادبى وليس فيما كتبه فيليب عن النقد عمق ، ولكن في كتابته عن التمثيل تفوق على كتابته عن النص ، وهو يوجه فيه الحديث للممثل كى يعرف حرفيته ، وللناقد كى يعرف المواطن التى يمكن أن يأخذ منها الممثل إن أخطأ في أدائها . وهو يقسم الممثلين من ناحية الأداء لنوعين ممثل للكوميديا وممثل للمأساة ، واشترط في ممثل الكوميديا القدرة على التقليد ، تقليد الطبيعة في نواميسها وأحكامها ومقتضياتها بصورة محتملة التخيل معقولة الحدوث على أن يكون خاليا من التكلف دون إيجاز كلى ولا إطالة مملة ، وهو يسميه الممثل المقلد . اما ممثل المأساة فهو الذى يجمع بين القدرة على التقليد ولطف الحس إذا كان الدور تاريخيا ، واشترط لمن يقوم بهذه الادوار (أن يكون من ذوى المزاج العصبى الحساس)[3] ، وهو يشترط في الممثل صفات محددة ليكون ممثلا ، وهى نوعان فطرية ، واخرى مكتسبة ، فالفطرية حددها بستة شروط : -

اولا : الميل الغزيرى للتمثيل ، وهو الاستعداد لهذا الفن .

---

(١) النقد والتمثيل - المؤيد ، العدد ٧٢٤٨ في ١٩١٤/٤/٢ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) النقد والتمثيل - المؤيد ، العدد ٧٢٥٤ في ١٩١٤/٤/٩ .

ثانيا : الذكاء .
ثالثا : قوة الخيال المعين على إحكام التقليد .
رابعا : لطف الحس المعين على إبراز الملكات والانفعالات .
خامسا : النغم أو صفات الصوت وقوته .
سادسا : حسن المنظر ، وتناسب الاعضاء أو عكسها كما يقتضى الدور .

هذه هي الصفات الفطرية ، أما الصفات المكتسبة فهى :
اولا : معرفة غرض المؤلف من وضع مؤلفه .
ثانيا : مراعاة ما يتكون من هيكل هذا الغرض ، ويقصد به معرفة الشخصية ، والظروف المتعلقة بها .
ثالثا : حسن الإلقاء تبعا لمقتضيات الدور .
رابعا : تكييف الإشارات مع الموقف .
خامسا : إحكام الحركات والسكنات .
سادسا : إجادة النظرات المعنوية .
سابعا : إجادة الأصوات المعنوية كالهمهمة والهمس .. الخ بما يكون ملائما لطبيعة الدور ، فالممثل الناجح الذى يجمع هذه الصفات ، ويحسن استخدامها . وبالمقارنة بين آراء فيليب مخلوف عن التمثيل ، وآراء نقولا حداد تتبين لنا الخطوة الكبيرة التى وصل إليها العلم بالاداء التمثيلى . فقد كانت آراء نقولا بسيطه لظروف المسرح فى وقته ، فقد كان الأداء التمثيلى بدائيا ، وكان الحوار المسرحى يؤدى على أنه مناقشة بين اثنين بينما تعقدت حرفية المسرح وقت كتابة فيليب مخلوف مقالته إذ أصبح الأداء التمثيلى علما واضحا وحرفية معقدة لابد من معرفة دقائقه وهذا ما فهمه فيليب مخلوف ووضحه .

ولا يمكننا أن نحاسب فيليب لاهتمامه بالتمثيل دون العناصر الأخرى للعمل المسرحى فذلك جهده ، وإذا لم نجد عنده غناء من ناحية النص المسرحى فإننا نجد بعد هذا دعوة متطورة للمسرح تدعو للواقعية .

وقد بدأت هذه الدعوة من القوميين الذين طالبوا باستخدام الواقعية فى عروض مشكلات المجتمع حتى يقوم المسرح بدور فعال فى تطويره . فلقد كان أول من نادى بالواقعية صراحة هو اسماعيل عبد المنعم ، فلقد طلب من المؤلفين أن يعرضوا (الواقع بشكلة الحقيقى لئلا يخدع الناس إن فعل عكس

ذلك)[١] وتمشيا مع مفهومه عن الواقعية يرى (أن يكون شعور المؤلف موجها للعبارة التى يصوغها فيضع نفسه موضع الصب المضنى إذا هو وصف حادثة غرام ، ثم يظهر بمظهر الرجل القوى المستبد اذا اشار الى واقعة ظلم .. الخ وهكذا يلبس كل عبارة ثوبها فيكون مؤلفا وممثلا ومشاهدا فى آن واحد)[٢] وتتضح الرؤية عند اسماعيل عبد المنعم عند حديثه عن البناء المسرحى فى طلبه من المؤلفين الا يؤلفوا مسرحيات إلا وفى أذهانهم فكرة عامة يبنى عليها موضوع المسرحية ، وعليه أن يجزىء الموضوع إلى أجزاء متناسبة ، بداية وموضوع ونهاية ، وهو لا يلزم الكاتب بطريقة معينة يبتدىء بها ، فالبداية فى نظره تختلف باختلاف الكتاب وتباين الأساليب التى يتخذونها فى كتاباتهم . أما الموضوع فهو فى نظره هيكل الحوادث التى هى بمثابة أعضاء الجسم التى يجب أن تتناسب فى تركيبها مع بعضها ، وتؤدى إلى النهاية بشكل طبيعى . فالنهاية حلقة متممة لما قبلها من الحركات . وقد تفوق اسماعيل عبد المنعم على فرح أنطون فى فهمه للبناء الدرامى ، ووضحت الفكرة لديه ففهم أن المسرحية عمل فنى متكامل لا يقبل تعدد الموضوعات إذ أن هذا التعدد يؤدى إلى التشتيت وتمزيق الوحدة الفنية للمسرحية وفهمه متطور إلى درجة كبيرة عن رأى فرح الذى يشترط عند تأليف المسرحية تعدد موضوعاتها لغرض غير فنى بالمرة وهو جذب انتباه الجمهور .

والخلاف بين رأى فرح ورأى اسماعيل خلاف حول مذهبين ، أحدهما رومانسى والآخر واقعى . وفهم اسماعيل عبد المنعم يعتبر بداية الاتجاه الواقعى الذى يوجه حركة التأليف المسرحى نحوه .

وقد وجدت الواقعية مؤيدين يدافعون عنها ، ويوجهون المسرح نحوها . فابن يحيى يهاجم الرومانسية هجوما عنيفا لأنها تعتمد على الاختراع - ويقصد به الخيال - فهى من عوامل الدهش والسحر والتأثير[٣] وتبعا لهذه النظرة يهاجم مسرحية هرنانى لإغراقها فى الخيال « بفكرة الحق الصريح »[٤]

---

(١) التأليف - الجريدة ، فى ١٦/٥/١٩١٢ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الحقيقة والاختراع . السفور ، العدد ٦٨ السنة ٢ فى ١٥/٩/١٩١٦ .
(٤) نفس المقال ، العدد ٦٩ السنة ٢ فى ٢٩/٩/١٩١٦ .

فتطبع اللص الشريف بطبائع اهل النبل ، أو تنتحل له اعذارا كما فى البؤساء . وهو يرفض من الرومانسية الشخصية المزدوجة Daulete des personnage اى الذى يمثل خلقين متنافرين فيظهر حينا التوحش واللصوصية ، وحينا آخر يبدى الرقة والنزاهة والاباء ، ومع رفضه للرومانسية يرى انها لم تكن تخلو « من اثار جليلة ثمينة بالإعجاب والخلود »[1] أما المذهب الواقعى فهو يترجمه بمذهب الحقيقة وهو يعجب بها لانها تتضمن « مأساة تصف المجتمع وشوائبه »[2] وابن يحيى فى تقبله للمسرح الواقعى لا يرفض المذاهب الاخرى ، وخصوصا الكلاسية ويرى أن علينا أن ندرسها لما فيها « من مزاج خاص فى الصياغة ، وروح قوية فى التمثيل ، واكتساب مميزات جديدة فى هذا النوع من الآداب الرفيعة »[3] ولهذا فهو يقدم تحليلا لمسرحيتى السيد وسينا لكورنى مترجمة عن محاضرة القاها برونتير فى ملهى الاوديون ، وظهرت فى مؤلفه عصور المسرح .

وعلى هذا فقد مر النقد النظرى بالادوار الطبيعية للمسرح ، فقد ظهرت الدعوة للمسرحية البرجوازية ، وهى دعوة تشبه إلى حد كبير الدعوة التى ظهرت فى فرنسا قبل الثورة الفرنسية وظهرت الدعوة للرومانسية تشبها بما حدث فى فرنسا بعد الثورة الفرنسية وانتهى الامر بمسرحنا بالدعوة إلى الواقعية . فقد كان مسرحنا يترسم خطى المسرح الفرنسى فى كل ما كان يقدمه من مسرحيات مترجمة أو مقتبسة ومؤلفة وإن كانت الدعوة الواقعية هى أخصب الدعوات تأثيرا فى المسرح فقد ظهرت مسرحيات حسين رمزى . ومحمد تيمور ، وبهذا أكد التيار الواقعى نفسه .

واذا نظرنا إلى النقد النظرى بعد سنة ١٩٢٣ ، نجد انه اختلط باتجاهات متضاربة ولم يسر فى طريق تطوره الطبيعى ، وقد ظهرت دراسات تتصل بالمسرح نظريا مثل كتاب فن التمثيل لمحمود خليل وهو كتاب غير ناضج فى فهمه لنظرية المسرح ، ودراسات اخرى لم تصل فى تمثلها إلى تمثل كتاب المرحلة التى ندرسها ، وما أن يبدأ شوقى فى الكتابة للمسرح ومن بعده يكتب

---

(١) نفس المقال

(٢) نفس المقال ، العدد ٦٨ .

(٣) نفس المقال ، العدد ٧٥ .

توفيق الحكيم أهل الكهف سنة ١٩٣٣ حتى تظهر الكتابات الجادة عن المسرح .

فيظهر ناقدان من أهم نقاد المسرح وهما محمد مندور ثم لويس عوض .

وبعد ذلك تحملت الجامعات المصرية عبء تقديم الدراسات النظرية الواعية عن المسرح ، واصبحت الرؤية العلمية هي الأساس الغالب على الكتابات النقدية النظرية .

(ب) الجانب التطبيقى

وإذا تركنا النقد النظرى إلى النقد التطبيقى المتمثل للقيم الفنية ، فإننا نجده يمر كذلك بمرحلتين الأولى (١٨٩٨ ـ ١٩١٤) ، والثانية (١٩١٥ ـ ١٩٢٣) ، وعلينا أن نتناول مرحلتى هذا النقد بالدراسة لنتبين الامكانات الفنية للمرحلتين ، والفارق بينهما .

وإذا تابعنا النقد فنيا فى المرحلة الأولى (١٨٩٨ ـ ١٩١٤) نجد أنه قد تأخر فى الظهور تأخرا كبيرا عن ظهور المسرح . فالمسرح بدأ فى الظهور بمصر باللغة العربية سنة ١٨٧٠ ، ومعنى هذا أنه تأخر عن البداية بثمانية وعشرين عاما . ومرد هذا التأخير إلى عدم وجود تراث مسرحى سابق يسترشد به فى عملية النقد . إذ المعروف لدينا أن ظهور المسرح لم يكن نتيجة الاحياء الثقافى للتراث العربى ، وإنما كان نتيجة عملية انبعاث ثقافى صرف ناجم عن المؤثرات الغربية ـ كما سبق أن بينا ـ وإلى جدة المسرح يرجع سبب تأخر ظهور النقد المسرحى ، وإذا نظرنا إلى كل ما كتب عن المسرح قبل سنة ١٨٩٨ ، فإننا نجده من قبيل الدعاية عنه حتى يستقر فى وجدان الجماهير ويرتبط بهم . وقد كان ممن تحمل عبء الدعوة له أصحاب جريدة الأهرام ، وجريدة الوطن ، ثم جريدة المقطم ، ومعظم هؤلاء الصحفيين ممن ارتبطوا بالثقافة الغربية إلى حد ـ كبير ، فأصحاب الأهرام ارتبطوا بفرنسا سياسيا وثقافيا وأصحاب الوطن

والمقطم ارتبطوا بالاتجاهات الانجليزية سياسيا وثقافيا ايضا . ولا اذكر ذلك طعنا أو تجريحا فيهم فلست اقصد هذا ، ولا أهتم به وكل الذى اقصده انهم كانوا باتجاهاتهم السياسية والثقافية اكثر جراة من غيرهم على التعبير عن هذا الفن الوليد ، وتقديمه والدفاع عنه ، وحمايته .

وبالرغم من هذا الاهتمام المتزايد الذى وضح فيما ذكروه من اخبار وإعلانات عن المسرح ، فلم تظهر كتابة فنية نقدية يمكن أن تعد البداية الحقيقية للنقد المسرحى قبل سنة ١٨٩٨ ، اى بعد ان ترسب المسرح فى الاذهان عن طريق الفرق المسرحية التى كانت تقوم بزيارات لمدن الاقاليم واريافها من الاسكندرية شمالا إلى أسوان جنوبا .

والنقد حين ظهر سنة ١٨٩٨ لم يكن مكتملا من جميع الجوانب الفنية ، ولكنه ظل حتى سنة ١٩١١ يتسم بسمة عامة ، وهى ارتباطه بالذوق ارتباطا كبيرا . وارتباط النقد فى بداية ظهوره بالذوق ليس تخلفا ولا شذوذا فى عملية التطور النقدى . فالنقد مرحلة تالية لظهور المادة . وهو يبدأ عادة بالاعتماد على الذوق ثم تبدأ مرحلة التقعيد . وهى فى عمومها استجماع لتجارب أصحاب الذوق فى عملية النقد ، ثم تقنينها فى قواعد عامة . وعملية التقعيد للمسرح فى مصر منذ نشأته حتى نضوجه يختلف عن نشأة النقد عموما . فالنقد المسرحى لم يبتدع فى مصر ليمر بالمرحلة كاملة ، ولكنه فن مجلوب له قواعده وأسسه المعروفة . وإذا بدأ النقد فى مصر معتمدا على الذوق فإن تغيير هذا الاتجاه يرجع إلى معرفة هذه القواعد والأسس ودراستها اما فى موطنها ، وإما عن طريق المدارس الأجنبية التى كانت ولا زالت تدرس المسرح ضمن فنون الأدب فى مناهجها الدراسية .

وقبل أن تتم عملية التعارف الكامل لهذا الفن استطاع النقد الأدبى أن يؤثر إلى حد كبير فى النقد المسرحى ، فقد استخدموا مصطلحات الادب العربى فى التعريف بالمسرح ، وظنوا المسرحية خليطا من شعر ونثر ، فحشدوا فى ترجماتهم كل ما استطاعوا من شعر ونثر محشوا بالزينة اللفظية والصور البيانية المقحمة فى تكلف مطلق .

وقد وضح أثر الادب فى الآراء المبتورة التى لا نجد لها أساسا مقنعا لا تعتمد على التعليل والتحليل فيما تقدمه من وجهات نظر ، فهى لا تعدو أن

تكون فقرات موجزة تعبر عن وجهة نظر ذاتية تخلو من العلم والمعرفة بالمسرح ، فالمسرحية فى نظرهم جميلة لانها تعبر عن الشهامة والوفاء والاخلاص . أو انها غير جميلة لانها لا تعبر عن هذه المعانى ، وكل ما كتب من كلمات حول المسرحية فى صحيفة الاهرام من سنة ١٨٧٦ إلى ١٨٩٨ ، وصحيفة المقطم والمؤيد حتى سنة ١٩٠٢ ، لم يخرج عن هذا المنحى ، وأن كانت عبارات الاستنكار لما فى المسرحية من نقص أو قصور غير موجود بالمرة .

ولم يعمق النقد المسرحى كله بعد سنة ١٨٩٨ بل ظلت هذه النظرات المعتمدة على الذوق ـ التى لم يكن الهدف من كتابتها النقد أو التعريف بالمسرح ـ ومن بينها بدأ النقد يظهر وينمو . إذ أن ما أسميناه بالنقد بعد هذا التاريخ لم يخل من وجهة النظر الذاتية ، وإن ظهرت فيه بعض المعرفة بالأصول الدرامية ، وهذه الظاهرة واضحة فى كل ما كتب عن المسرح من (١٨٩٨ ـ ١٩١١) وقد تبدى ذلك فى كل ما وجدنا من النقد .

ففى نقد لمسرحية « غرام وانتقام » أو « حب وشرف » ، وهو عنوان محور لمسرحية كورنى السيد يعرف الكاتب المسرحية بانها من النوع الكلاسى ، وهو لا يوافق على تسمية المسرحية بغرام وانتقام أو حب وشرف ، إذ ليس هناك مبرر لتغيير الاسم[1] فالعنوان مخالف لموضوع المسرحية كما أنه لم يرتح للسجع الذى امتلات به لانه لا يوافق « مواقف التمثيل »[2] وإن كان الكاتب قد ارتاح لأن المعرب قد (وضع كثيراً من روحه ، فكان روح المؤلف [3] ، والكاتب لا يقصد هنا بوضع روح المؤلف الاخلاص فى الترجمة حتى تطابق الاصل ، وإنما يقصد بها أن المؤلف قام بعملية تغيير فوضع روحه التى تساوت مع روح النص الاصلى مما جعل شخصية المترجم واضحة فيما ادخله من تعديل على النص .

وهذا النقد لا يدل على عدم وجود وحدة عامة للنقد بقدر ما يدل على انعدام وحدة التفكير ازاء المسرح إذ كيف لا يوافق على تغيير الاسم بينما

(١) غرام وانتقام ـ الجوائب المصرية العدد ٢٦٥ فى ١٩٠٣/١٢/١٦ .
(٢) المرجع نفسه .
(٣) المرجع نفسه .

يقبل من المترجم الذى عبث بالمسرحية أن يضع روحه فيها ، وتغيير الاسم وان كان لا يطابق موضوع المسرحية فانه لاخف بكثير من وضع روح المترجم فيها والتى لا تصل إلى اى درجة من درجات كورنى . وان وضع الروح هنا إنما هو عملية تشويه للنص ، وهذا ما حدا بامين الريحانى إلى مهاجمة نجيب الحداد فى ترجمته لمسرحية روميو وجولييت لمحاولته وضع روحه فيها ، غير انه لم يستطع أن يتحدث عن النص بالنقد . وإذا كان امين الريحانى قد عجز عن الحديث عن نص شكسبير حديثا علميا وتناوله بالنقد ، فان حديثه عن الممثلين كان يكشف عن معرفة بالاداء التمثيلى والمعرفة بالاداء التمثيلى ليست راجعة إلى الدراسة فقط بقدر ما هى نتاج امرين :

اولهما : مشاهدة الفرق الاجنبية .

وثانيهما : غريزة الاداء التمثيلى المتاصلة فى شعبنا ، والتى تبرز فى حياتنا العامة بصورة واضحة .

وإذا خطونا إلى سنة ١٩٠٥ فإننا نجد اهم ناقد من النقاد الذين اعتمدوا على ذوقهم وبعض المعرفة باصول الفن ، وخطوا بالنقد الذوقى خطوات فى طريق النقد الفنى هو إدوار مرقص . فقد حاول فى المسرحيات التى تناولها بالنقد وهى هملت وابن الشعب والعواطف الشريفة وصاحب مصانع الحديد أن يقدم نقدا فنيا متكاملا ، غير انه لم يكن يكتب نقدا عن هذه المسرحيات التى تناولها بقدر محاولته ان يقدم النص للجمهور ليزداد قبولهم له عن طريق لمسات عاطفية يقدمها فى ثنايا نقده امتداحا لموقف بطل او ذما لتصرف من تصرفاته كما حدث فى نقده لمسرحية ابن الشعب ، فهو يحلل شخصية بطل المسرحية ريتشارد ، فيرفض سلوكها الشرير ، ويصل فى تحليله لها إلى الاثر الذى تخلفه فى النفس من تفجع المرحين يرى سوء حظ الفضل والطهارة فى وقائع هذه الرواية ، ثم يتشفى قليلا حين يرى خاتمتها خيبة وفضيحة للغادر الاثيم »[1] وقد كشف إدوارد فى تناوله للمسرحيات الاربع عن معرفة بفن المسرح ، ولكن القدرة على التطبيق فى نقده لم تتات له ، فهو كغيره ممن كتبوا عن المسرح يعتبر النص الغربى مقياسا للعمل الفنى ، ولا يمكن

---

(١) ابن الشعب ـ الجوانب المصرية ـ العدد ٧٩٨ فى ١٩/٩/١٩٠٥م.

لهذا المقياس أن يخطىء ، وإذا تجرأ على لمس النص بكلمة نقدية فانه يكون متاثرا بقراءة نقد له فى صحيفة اجنبية .

ونحن نستطيع أن ندرك قدرة ادوار مرقص على الكتابة النقدية إذا نظرنا إلى محاولة احد مترجمى المسرح فى هذه الفترة ، وهو إلياس فياض فى نقده لمسرحية صاحب مصانع الحديد التى مثلتها فرقة اسكندر فرح .

وإذا عرفنا ان الياس فياض ترجم مجموعة كبيرة من المسرحيات ، وأنه كان من اكبر المهتمين بالحركة المسرحية فى أواخر القرن الماضى ، وبداية هذا القرن ، وأنه درس الحقوق فى باريس وشاهد فيها كثيرا من المسرحيات ، فاننا لا نشك فى معرفته لفن المسرح الا انه فيما كتبه عن المسرحية لم يصل فيه إلى درجة النقد الفنى . فهو لم يتناول فى نقده للمسرحية سوى الأداء التمثيلى دون تناول للشخوص بالتحليل والنقد ، واكتفى بالتحدث عن الأثر الذى خلفته المسرحية فى نفسه « حضرنا تمثيل هذه الرواية فكنا نبكى خلال التمثيل ، ولا نجسر أن نمسح دموعنا خشية أن يفوتنا حركة من حركات التمثيل . وقد جرى مثل هذا بالأمس لصديقنا جورج أفندى زيدان المؤرخ الروائى المشهور ، فقد حضرنا معا الرواية العربية فى شارع عبد العزيز »[1] ثم تحدث فى لمسات سريعة عن التمثيل دون ان تتكشف لنا معرفته بالمسرحية . وعلى هذا فالفرق بين ادوار مرقص وبينه فرق بين كاتب يقدم مضمون العمل بناء على تأثيره على عواطفه بينما الثانى يقدم الاثر المتبقى من رؤيته للعمل دون أن يقدم العمل نفسه .

وتقديم الاثر المتبقى دون تحليل له او كشف عما فيه من جوانب القوة والضعف هو حال معظم ما كتب فى النقد ، ونحن إذا نظرنا إلى معظم الأعمال النقدية وجدناها لا تخرج عن محاولة التعريف بالمسرح ، وذكر أثره على النفس ، وهو فى معظمه يكشف عن انبهار بالعمل الفنى اكثر مما يكشف عن ادراك له ، ومرد ذلك كما قلنا إلى انعدام القدرة النقدية نتيجة عدم تأثر فن المسرح بالتجربة الحية والدراسة المستفيضة . وما كتب كان يمثل البداية والمفترض فيها أن تكون كذلك .

---

(١) الجوانب المصرية ، العدد ٨٦٠ فى ١٩٠٥/١٢/٤

وحين نذكر أن النقد في معظمه انبهار بالفن فإن ذلك يخرج بعض الكتابات التى كانت تهاجم الاعمال المسرحية دون مبرر فنى مقنع .

والمدح دون ذكر الأسباب يعادل الهجوم دون ذكرالاسباب، فكلاهما مبنى على وجهة نظر ذاتية ، ولا يمكن بأى حال من الاحوال آن نرفع احدا فوق الآخر من وجهة نظر النقد . وان كنا نفضل لفن المسرح في هذه الفترة بالذات النقد المبنى على الاعجاب ، فهو يكسب للمسرح جمهورا ، بينما الثانى لا يخلو من قدرة على الهدم لا يمكنها أن تبنى ، او أن تساهم في البناء ما دامت لم تكشف عن جوانب النقص الحقيقية .

وقد رأينا مثل ذلك في هجوم محمد كامل حجاج على جورج ابيض في مقالة بعنوان : « التمثيل » لا يتناول فيها النص المسرحى بالنقد ، وإنما يهاجم جورج ابيض في تمثيله لمسرحية أوديب « بأنه كان عاطلا من هيبة الملوك وعظمتهم وروائهم ، ولولا ما امتاز به من الملابس لعددناه فردا من الحاشية »[1] ، وأنا لم أر جورج يمثل دور أوديب ، ولكنى اعلم ان عظمة جورج وشهرته كانت مستمدة من تمثيله لهذا الدور ، وكثير من النقاد يربطون عظمة جورج بادائه في مسرحية أوديب . وما كتبه محمد كامل حجاجى قضية مسبباتها غير مقنعة . وما كتب في النقد من قضايا بمسببات غير مقنعة كثير إلى درجة كبيرة . فكون جورج عاطلا من هيبة الملوك امر طبيعى فهل كان يفترض في جورج أن يكون ملكا ؟ لقد خانه التعبير إذ انه يريد أن يقول إن جورج كان عاطلا عن القدرة على أداء عظمة الملك . وكان عليه أن يخبرنا عن السبب الذى أداه إلى هذا القول ، فهو لم يخبرنا به ، وإنما استعاض عنه بالحديث عن بعض الممثلين الاجانب وروعتهم التى لم يصل اليها جورج . وقد رد عليه فيليب مخلوف وابراهيم حنا عطايا في نقده لجورج ، ولم يكن ردهما بخير من نقد محمد كامل حجاجى فهما قد سارا في نفس الخط الذى سار فيه ، إذ لم يتناقشا موضوعيا فيما كتبه عن جورج » ، وإنما ترديا إلى الاسفاف والمهاترات الشخصية بطريقة غير موضوعية لافن فيها ، ففيليب مخلوف يرى أن محمد كامل حجاجى لا يفهم فهم الصحافة التى قدرت جورج ولا فهم معهد

---

(١) الرقيب ، العدد ٣٥ في ٢٣/٤/١٩١٢ .

الكونسرفتوار الذى منحه الجائزة الاولى فى التمثيل ، وقوله هذا محاولة منه للايهام بأن تناول محمد كامل حجاجى إنما هو محاولة للنيل من جورج [1] .

ولم يكن ابراهيم حنا عطايا فى رده بخير منه بل زاد فى الاسفاف وتنزل فى النقد ، فهو يرى ان ما كتبه محمد كامل حجاجى إنما كتبه (وسلطان الوسن على جفونه)[2] . وهذه الظاهرة ظاهرة المهاترات فى النقد ، والبعد عن الموضوعية كانت من تاثير النقد الادبى فى ذلك الوقت ، وتغيير موضوع المناقشة إلى الحديث فى جوانب لا تمس ما بداه الكاتب فى نقده لجورج بدفاع اقل ما يقال عنه إنه سطحى ، فهو يرى أن الناس قد قدروا جورج لأنه يبدع ما شاء له الابداع ، فقد توافرت فيه شروط الممثل الكبير ، وحين يتعرض لهذه الشروط يكون الأمر قد وصل به تماما إلى انعدام الفهم حول ماهية التمثيل ، فجورج ممثل كبير لانه « شاب قوى العارضة ذو صحة جيدة صوته جهورى القاؤه فصيح ، وهذه صفات تجعله ممتازا فى فنه »[3] وهذه الصفات ليست قاصرة على جورج الممثل وحده بل يشترك معه فيها الوف من الشباب ، وقد يتفوقون عليه ومع ذلك فهم لا يملكون القدرة على الأداء التمثيلى فهل نعدهم من كبار الممثلين ؟ وعلى هذا فقوله لا يقنعنا بقدرة جورج على التمثيل ولا بقدرة أى انسان يتصف بهذه الصفات .

وإذا نظرنا إلى هذا النوع من النقد ، وحاولنا ان نستخلص أساسا نقديا له فإننا لا نجد فيه خلفية علمية كبيرة عن نظرية المسرح بقدر ما نجد فيه نظرات شخصية فارغة جوفاء تظهر فيها عاطفية متحمسة هى كل قيمتها .

* * *

وإذا تركنا هذا النوع من النقد الذوقى إلى النقد الموضوعى ، فإننا نجد الرومانسية العلمية تطغى على ما سواها من المذاهب الفنية الأخرى حتى نهاية

---

(١) التمثيل العربى وجورج ، الرقيب ، العدد ٣٦ فى ١٩١٢/٤/٢٤ .
(٢) الرقيب ، العدد ٤٠ فى ١٩١٢/٤/٣٠ .
(٣) المصدر نفسه .

١٩١٤ م فقد اتجهت بعض الدراسات الادبية فى فجر هذا القرن إلى تناول الاتجاه الرومانسى ، وتقديمه بالعرض .

وكان اهم كتاب تناول الحركات الرومانسية هو كتاب « روح الخالدى » « علم الادب عند العرب ، وفيكتور هيكو » وليس هو أهم كتاب فقط بل هو الكتاب الوحيد الذى وقع بأيدينا المتناول للحركة الرومانسية حتى تاريخ صدوره سنة ١٩٠٤.

وروح الخالدى لم يتناول فيكتور هوجو بمفرده ، وإنما تناول الحركة الكلاسية المحدثة وكتاب بوالو فى الشعر وصورة الرومانسيين عليه ، ثم اتخذ من فيكتور هوجو علما على المرحلة الرومانسية ، وأخذ يقارن ما بين الحركة الرومانسية الفرنسية وبين الشعر العربى ، وحاول جاهدا أن يبرز أصولا رومانسية فيه متخذا من بعض آراء ابن رشيق فى كتاب العمدة مثالا لذلك كما اتخذه من شعر أبى العلاء مثلا أعلى للرومانسية ، وقد بدأ واضحا على روح الخالدى إعجابه بالرومانسية لأنها فى رأيه (وسعت دائرة الأدب)[٢] كما انها « أرجعت الشعر إلى الحقيقة والطبيعة والحياة وتركت فيه التصنع وزخرفة الكلام وأجراس الالفاظ ولم تلتفت إلى زعم الطريقة المدرسية بأن زخرف القول من مقتضى الذوق السليم للشاعر وازالت جميع الحواجز التى تعرض أمام سجية الطبع ، وتصد الفكر من تصور الحقيقة والطبيعة وتوصف الموجودات بحسب ما هو مغروس فى جبلة كل منها سواء أكان من صفات القبح أم من صفات الجمال بلا تفريق بينهما [٢] وقد كانت صيحة الاعجاب هذه بداية تفكير ثورى فى علم الأدب مهد للدعوة الرومانسية التى وضحت بعد ذلك بوقت قليل فى الشعر العربى ، غير ان هذه الصيحة لم تقدم شيئا عن المسرح الرومانسى ، فهى قد تناولت الشعر دون غيره من الفنون ، ولم يخص المسرح منها شيئا . وعند حديثه عن رأى هوجو فى مقدمة مسرحية كرمويل عن الوحدات الثلاث وتخليه عنها الا وحدة العمل ، فهو يرى أن يضرب صفحا عن الحديث فى المسرح « لأن الروايات التمثيلية على ما فيها من عوائد لم تشتهر لهذا الزمان بين المتكلمين بالعربية ولا اعتنى فحول ادبائنا بها لا بالنظم

(١) تاريخ علم الادب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوجو ص ١٦٦ الطبعة الاولى
(٢) المصدر نفسه .

ولا بالسجع ولا بالنثر كما فعلت النشأة الجديدة من ادباء «اللسان العثماني»[1] . وإذا نظرنا إلى هذا القول فى السنة التى ظهر فيها الكتاب أى سنة ١٩٠٤ فإننا لا نتقبل منه هذا العذر فى عدم تقديم فكرة المسرح الرومانسية ولو من قبيل التعريف . فلقد كان هناك مسرح له جمهوره وهذا المسرح يقدم كثيرا من أعمال هوجو وشكسبير ، وغيرهما من كتاب المسرح الرومانسى الغربى ، وكان من السهل أن يؤثر كتابه فى توجيه الحركة المسرحية وربما ساعد على تقدم حركة التأليف .

وعند النظر إلى المسرحيات المترجمة يمكن ادراك الروح الرومانسية فيها ، ومن تقبل الجمهور لها يمكن معرفة الروح السائدة لديه .

ولو اتخذنا شكسبير مثالا لذلك لرأينا الاستجابة الكبيرة لأعماله مما قدمه المترجمون ، ومن تقبل الجمهور والنقاد لها .

فقد كانت أعمال شكسبير التى قدمت وهى روميو وجولييت وهاملت وماكبث تعتمد على أساس اسطورى مرتبط بعاطفة من العواطف التى لا يتميز بها شعب دون آخر ولكنها متقبلة لكل الشعوب وكل العصور على حد سواء .

فالأسطورة بما تملكه من قدرة على التعبير عن معتقدات شعب من الشعوب تظل لها الحيوية والنفاذ عبر الاجيال بالرغم من تغير المعتقدات إذ تظل لها اشعاعاتها وايحاءاتها باقية تنفذ لكل نفس بمعنى خاص ، وأن اشتركت فى وحدة عامة إزاء فهم الناس لها .

وقد كانت الاساطير التى استمد منها شكسبير مسرحياته ليست أساطير خالصة ، ولكن لها اساس من الواقع او مايمكن ان نسميها Legend وليست ... myth وهى مرتبطة إلى ابعد الحدود بوجدان شعب من الشعوب وروحه .

كما أن الاثر المر المتخلف عن مشاهدة المأساة جعل لها فى نفس الشعب المصرى مكانة كبيرة ، بل إنه لم يرها غريبة عليه ، ووجد عنده كثيرا من الاساطير التى تشبه الاساطير التى تناولها شكسبير فى مسرحياته لذا لم يكن غريبا أن يتقبل الجمهور الرومانسية ، ويقبل على الاعمال التى مثلها .

(١) المصدر نفسه ص ١٥٨ .

ولم يكن غريبا كذلك أن يبدأ النقد المسرحى عندنا بتناول أعمال شكسبير[1] .

عرف الجمهور شكسبير من خلال الأعمال المسرحية التى قدمتها الفرق الأجنبية الوافدة على مصر ، فقد مثلت سارة برنار ١٨٨٧ ، والينورة دوز ١٨٩٠ وكوكلان سنة ١٩٠٤ ، وسيلفان (سنة ١٩٠٤ ـ ١٩١٠) وكثير من الفرق الأجنبية الأخرى مجموعة من مسرحياته أهمها انطونيو وكيلوباتره وعطيل وهاملت وروميو وجوليت .

وقد انبهر المصريون بهذه المسرحيات انبهارا أدى إلى ترجمتها وتمثيلها على خشبة المسرح منذ بداية نشأتها . ولم يكن هذا الاعجاب فى بداية أمره ناتجا عن فهم للمسرح الشكسبيرى أو المسرح على وجه العموم ، ولكنه كان ناتجا عن الإحساس بالعمل نفسه ، فقد استفزت عواطفهم مسرحياته بحدة الحدث الدرامى فيها ، وحركتهم نحوها بالإعجاب .

وهذه الجدة فى مسرحيات شكسبير لم تكن جديدة عليهم ولكنها وليدة إحساس مترسب فى أعماقهم من أثر التراث القصصى الشعبى العميقة جذوره فى البيئة المصرية فقصص ألف ليلة وليلة بتوقيعها الدرامى لم تكن تخلو من العنف الشديد ، وان كانت صورة الفعل الدرامى فى الف ليلة وليلة لا تنمو متدرجة فى شكل منطقى ، وإنما هى متحركة فى فجائية نتيجة معتقدات الشرقى الذى يؤمن بقوى ما وراء الطبيعة ، ويجعلها المتصرف فى شئونه الذى يملك الحلول ، وقد لون هذا المعتقد الاسطوره الشرقية وألف ليلة وليلة فى الحقيقة تعبير دقيق عن الميثولوجيا الشرقية التى لم تنبت جذورها فى كثير من المجتمعات الريفية فى وطننا .

---

(١) فبن الميثولوجيا جمهور المسرح شاهد شكسبير يؤدى من كبار الممثلين الفرنسيين من امثال كوكلان وسرة برنار ، وسيلفان ، وذلك لان المسرح الفرنسى فى مصر اعتنى بتقديم شكسبير عناية ربما فاقت الاعمال المسرحية الفرنسية التاليف ، وقد بهرت الاعمال جمهور المسرح المصرى انبهارا جعل انطباعات هذه المسرحيات تثبت فى اذهانهم مدة طويلة وادت بهم إلى تشجيع جورج ابيض حين قدم هذه المسرحيات تشجيعا جعل مسرح شكسبير يكون له الوضوح الكبير فى اذهان الجمهور .
وادا نظرنا إلى تناول النقاد لاعمال شكسبير لراينا صورة واضحة عن تمثلهم وتقبلهم للمسرح الرومانسى .

وإذا كان الأدب الشعبى قد ساهم فى تقريب مسرحية شكسبير فإن المسرحيات نفسها كانت قادرة على اجتذابهم بما تملكه من قدرة على التأثير فى النفس هذا فضلا عن أن معظم موضوعاتها لم تكن بعيدة عن تصوراتهم .

فمسرحية روميو وجولييت التى ترجمت باسم شهداء الغرام كانت تلتقى مع قصص الحب العذارى التى امتلأت بها كتب الأدب والقصص الشعبى المتواتر على ألسنة الرواة فى أخريات القرن الماضى وأوائل هذا القرن ونخص منها بالذكر قصة قيس وليلى ، وقد ذكر روح الخالدى حادثة حدثت فى طرابلس فى أواخر القرن الماضى « تشابه عشق روميو وجولييت من وجوه لا سيما فى اقتران المحبين سرا بمعرفة نقيب من المشايخ كما اقترن روميو بجولييت على يد الراهب لورانس ، وأفضى الأمر إلى هلاك المحبين هلاكا تذرف الدموع لقص خبرة وتنفطر القلوب بمشاهدة تمثيله »[1] ولم تكن مسرحية « عطيل » ببعيدة عن مجال تراثهم ، فهم قد اهتموا بشخصية ياجو اهتماما كبيرا فإن ذكريات الحياة السابقة لأخريات القرن الماضى وكيف يصل المرء بالحيل والدهاء الى مكاسب رأوها تسلبهم كل إمكانيات حياتهم ؟ ولذا فانه عندما قدمت المسرحية تغير عنوانها الى « حيل الرجال » .

أما مسرحية « هاملت » فقد رأوا فيها العقل الاسطورى البحت فى تماثل متكامل مع أساطيرهم الشرقية وأخيلتهم التى تعترف بالأشباح وانتقام القدر ، وإذا كان هناك شىء متغاير فى مسرحيات شكسبير الثلاثة عما ألفوه فى معظم قصصهم الشعبى ، فهو فى النهاية غير السعيدة ، وهى لم تكن غريبة عليهم كل الغرابة ، ولكنها كانت تحدث فى نظرهم وظيفة من الوظائف التى قرنوا بها المسرح ، وهى العظة والعبرة ، وقد ترجمت مسرحية هاملت وعطيل اكثر من ترجمة بل أن هاملت ترجمت ثلاث مرات ترجمها فى المرة الأولى طانيوس عبده ، فأمين الحداد ، ثم خليل مطران .

وما يعنينا هنا فى المقام الأول هو الكيفية التى نظر بها النقاد إلى مسرحيات شكسبير كانت معظم مسرحيات شكسبير قبل أن يترجمها خليل مطران فى سنة ١٩١٢ بعيدة كل البعد عن النص الأصلى لشكسبير . ففى

(١) المصدر نفسه ١٢٣ .

مسرحية روميو وجولييت حذف المشهد الأول من المسرحية ، وفي مسرحيتي هاملت وعطيل امتلاتا بالشعر الذي كان ينشده سلامة حجازي ولم يحاول النقاد ان يحاسبوا المترجمين لانعدام أمانة الترجمة ، ولكن شجعوها وحين يقول طانيوس عبده على لسان هاملت :

قبحت يـا زمنـا تغيـر عهـده . حتى كـأن ضيـاءه ظلمـاتـه
زمن يعلمنـا الفجـور ملـوكه فيـه وآثـام الخنـا ملكـاتـه

لم ينظر النقاد إلى مطابقة هذا الشعر للنص ، ولكنهم تعجبوا إذ كيف يمر « هذا القول على جمهور الناس ولا يثير في نفوسهم أشد الاستحسان والحماسة في زمن كهذا » وبهذا يوافق الناقد على إقحام هذا الشعر ما دام يرى فيه غمزا لما يحدث في مجتمعه ، وكان يمكن أن نجد عذرا لهذا الناقد لو ان المقصود بنقده التورية في التعبير عن سخطه لما يحدث في مجتمعه ، ولكن هذه كانت قاعدة عامة مرتبطة بفكرتهم عن الترجمة ، وقد وجدت ترجمة أمين الحداد قبولا لدى النقاد لانه لم يستعن بمعاني شكسبير الشعرية ، وفي رأي مجلة انيس الجليس أنها « طريقة يحسن لسائر المعربين الجرى عليها ليكون لهم منفسح في القول دون خشية من الاخلال بالأمانة لأن نقلهم على هذه الطريقة يكون لموضوع الرواية ليس إلا »[1] . وقد كان لأصداء هذه الكتابات اثر كبير في الاسهام في تأخر حركة الترجمة الأمينه للمسرح ، وهي لم تؤخرها فحسب وانما أسهمت أيضا في تخلف معظم عمليات الاقتباس التي تمت حتى نهاية المرحلة التي ندرسها .

وإذا تتبعنا شكسبير في مراحل النقد المسرحي نجده أهم كاتب استرعى انتباه نقادنا ، فقد كتبت عنه طوال الفترة التي ندرسها بحوث عديدة بل إن اول دراسة نقدية للمسرح في مصر كتبت عنه ، فقد كتب فرح انطون مقالا عن شكسبير عام ١٩٠٢ تعرض فيه لتاريخ المسرح قبل شكسبير ، ثم انتهى به إلى دخول المسرح الحيز الاجتماعي ، كما ناقش فيه مشكلة وجود شكسبير[2] وتوالت بعد ذلك الكتابات حول شكسبير ومشكلته ، وقد تعرض ابراهيم رمزي

---

(١) انيس الجليس في ١٩٠٦/٢/١١ .
(٢) الجامعة جـ ٦ السنة ٣ يناير ١٩٠٢ .

لنفس المشكلة ، عرضها وطالب بترجمة أعمال شكسبير المسرحية لانها أكثر فائدة من مسرحيات الفودفيل التى أغرقت مسارح القاهرة ، وحاول أن يبحث فى دراسته عن أصول الواقعية والرومانسية فى مسرحياته فرأى أنه « أب لزولا صاحب مبدأ الحقيقة الريالست فى القرن التاسع عشر كما أنه أستاذ هوجو ناشر مبدأ الرومانتزم فى أوروبا »[1] وقد احتفت الصحف بذكرى شكسبير وطالبت جريدة الوطن وعاظ الكنائس بذكر شكسبير تلك الليلة فى مواعظهم كأحد الأبطال الذين انبتتهم العصور بإصلاح المجتمع الانسانى[2] .

وإذا نظرنا الى النقد الفنى التطبيقى فإننا نجد أن أول مقال وقع بأيدينا فى البحث عن النقد المسرحى كان نقدا لمسرحية روميو وجولييت لأمين الريحانى[3] يأخذ فيه على مترجم المسرحية الشيخ نجيب الحداد نسبة المسرحية الى نفسه وحذفه بعض مشاهدها مما ادى الى تشويهها كما أن (حذف مشهد القتال الذى تبتدىء به المسرحية بين عائلتى مونتفليو وكابيوليت المتخاصمتين هذا الحذف جعل الفصول والمناظر مبهمة على المشاهد خصوصا حينما تقول جولييت لروميو (اترك اسمك ، ومافيك عدو لى الا اسمك) ، فلا يفقه السامع معنى العبارة ، ولا يدرى سبب التلفظ بها ، وكذلك حذف المشهد الذى يظهر فيه والد جولييت ، وهو يعنفها ويتهددها بالنفى والقتل إن هى أبت أن تتزوج بالدوق فالغاء هذا المشهد مما يجعل الرواية مغماه ومبهمة وناقصة)[4] ، وقد ادرك أمين الريحانى أن أى محاولة للتغيير فى مسرحيات شكسبير إنما هى تشويه لها .

غير أن الذى يسترعى الانتباه أن الريحانى لم يقدم لنا تحليلا فنيا للمسرحية وما قدمه من نقد لم يكن نقدا للمسرحية بقدر ما كان تعريضا لعملية تشويهها ، والريحانى لظروف الثقافة فى عصره التى لم يكن المسرح احد مكوناتها ، وعجز المسرح وجدته لم يقدم على تحليلها لأن مراجعة النص الأصلى على النص المترجم وإبراز عيوب الترجمة اهم بكثير من تقديم العمل

---

(١) الأدب والتمثيل ، العدد ٢ السنة الأولى مايو سنة ١٩١٦ .
(٢) الوطن ، العدد ٦٢٧٥ فى ١٩١٦/٤/٢٢ .
(٣) كتب أمين الريحانى هذه المقالة بعد مضى اسبوع على قدومه إلى القاهرة من نيويورك .
(٤) الثريا جـ٢ السنة ٣ فى ١٨٩٨/٩/١ .

الاصلى ، وتحليله بينما المتداول هو الترجمة المشوهة ، وقد اكمل عمله النقدى للمسرحية بنقد للممثلين ، وكشف عجزهم عن فهم النص ، ومدى اداء كل منهم للشخصية التى يمثلها ، فالشيخ سلامة حجازى تبدى فى شخصية روميو كشاب فى الاربعين بينما روميو نفسه اوكما صوره المؤلف شاب فى الثامنة عشرة من عمره وهو يعلم ان ليس فى مقدور الشيخ ان يظهر بمظهر روميو من ناحية السن ، ولكنه يطلب منه ان يتبدى فى حركاته كعاشق فى سن روميو ، ويلوم على سلامة أنه لم يكن متلهفا عند لقائه لحبيبته (حيث لا قوة تمنع العاشقين من تبادل القبلات)[1] . وهذه الملاحظ ليست فى مكانها الصحيح ، فلو فعل هذا سلامة لانقلبت عليه الدنيا ، وربما كان فى ذلك نهاية مسرحه وإيراده لهذه الملاحظة تكشف عن حداثة عهده بالمجتمع المصرى فى اخريات القرن الماضى ، فهو قادم من نيويورك فى إحدى إجازاته الدراسية ، وما كان يحدث على المسرح فى نيويورك ما كان ليحدث على خشبة مسرح مصرى يحترم نفسه فى ذلك الوقت .

وما قدمه الريحانى ليس فيه فهم كبير لشكسبير وكل قيمته ترجع إلى ملاحظاته الفريدة فى هذا الوقت . وإذا تتبعنا هذه المسرحية بعد ستة عشرة سنة نجد نفس الترجمة ولا نجد تحليلا لها ، وكل ما كُتب عنها لا يعدو أن يكون ملاحظات حول الممثلين[2] لا تتفوق عما كتبه الريحانى .

وإذا كانت مسرحية روميو قد استقبلت بإقبال عظيم من المشاهدين دون أن يجد فيها النقاد مادة للكتابة ، فإن مسرحية هاملت كانت اكثر مسرحيات شكسبير إلهاما للنقاد الذين وجدوا فيها مادة خصبة لكتاباتهم فقد راعتهم المأساة روعة تملكت عليهم كل حواسهم ، ولكنهم لم يحاولوا أن يتعمقوا المشكلات القائمة حول هاملت ولا المشكلات التى تثيرها شخصية هاملت كما أنهم لم يحاولوا تفسير عقدة المسرحية ، ولا نوعية البناء الدرامى فيها ، ولم يكتشفوا مشاعر هاملت المتضاربة ، والقلق الانسانى الذى يعيش فيه . فعواطف هاملت عواطف مريضة إزاء مجتمعه ، وخيوط المأساة تتشابك فى وحدة كبرى تخلق التوقيع الدرامى للمسرحية من خلال عواطفه تجاه ابيه وامه

---

(١) نفس المرجع .

(٢) إبراهيم حنا عطايا - شهداء الغرام - الوطن ، العدد ٥٩٥٣ فى ١٩١٤/١١/٩

وقاتل ابيه واوفيليا حبيبته وهم لم يتعرفوا هذه السلسلة المتناقضة من العواطف فى نفسية هاملت ، ولكنهم احسوا بها وبجمالها وبروعتها . هذا الإحساس المبهم كان نقطة الانطلاق فى تكشف أسرار هذا العمل الفنى ، ولو نظرنا إلى نقد ادوار مرقص لهاملت لم نر التحليل العميق للنص وإنما نجد الاحساس به ، فالمسرحية تقوم بدور فعال فى (إنارة العقل وإحياء القلب ، وتلطيف عواطف واكتساب حكمة فى تضاعيف اللهو)[1] فالمسرحية تؤدى فى نظرهم وظيفة هامة ، وهى العظة والعبرة وما دفعهم إلى هذا الفهم هو احتواء المسرحية على مواقف إنسانية عبروا عنها بأنها « ممتازة بمواقفها الحرجة التى تكاد تكون متتالية من البداية » إلى النهاية «[2] وهو يعبر بهذا عن الصراع فى المسرحية ، ولكن المصطلح لم يسعفه فى التعبير عما يريد ، وذلك لجده هذا الفن على اللغة العربية .

والكاتب كتب ما كتبه عن هاملت بدافع الذوق المحض ، ومع ذلك فلم تخل كتابته عنها من قراءة حول موضوعها فهو يأخذ جانب من يسميهم محققى الافرنج فى نقده لمسرحية هاملت (ظهور والده بعد موته وتمكنه من التكلم)[3] ، وهو يسبب لرفضه هذا بان المشهد كان (غريبا شاذا عن نواميس الطبيعة) وما شذ عن نواميس الطبيعة رفضه العقل الناضج ، ونفر منه الذوق السليم)[4] .

وادوار مرقص لو لم يكن قد قرا هذا ما كان ليرفض ظهور خيال والد هاملت ، ولكن الدراسة التى فرضت عليه رفض ظهور خيال والد هاملت .

وعبد الحليم دلاور يلتقى مع ادوار مرقص فى هذا الراى ، فهو يقارن بين هاملت وياجورو بطل مسرحية الشرف اليابانى ، وبين كل من أورست لاشيلوس ولورنزاكسيو لألفر دى موسيه .

وعبد الحليم دلاور يعتبر شكسبير فيلسوفا عظيما ، ويرى أن (مجاراة

---

(١) هاملت - الجوائب المصرية ، العدد ٨٦٥ فى ١٩٠٨/٨/١٠ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) المصدر نفسه .

هذا الفيلسوف العظيم او التماس التفوق عليه امر لم نسمح به منذ طواه الردى)[١] ، وهو ينظر إلى هاملت فيراه (كواحد منا مع انه عظيم ذلك ان هاملت خطير الشأن ، ولكنه حقيقى لست أنت هاملت ولا انا هو انما هو انا وانت)[٢] ، وهو بهذا يعبر عن ادراكه للقلق المحرق الذى يعيشه هاملت ، ولكن هذا الادراك لم يمنعه من ترجيح شخصية ياجورو على شخصية هاملت من حيث التماسك الفنى ، والوضوح وليس مرد ترجيحه لصحة هذا الراى ، ولكن هذا الترجيح أساسه عدم قدرته عن الاستكناه الكامل لشخصية هاملت ، فقد راعه من شكسبير الذى يراه وإن كان عظيما انه لم يتبع (قاعدة ولاناموسا غير هواه فنراه يحبس الحادثة من الحوادث) . حينا وحينا يدفعها دفعا لغير ما سبب بين ، وكثيرا ما نجد فى مآسيه الشىء المرتاب فيه او المفتقر إلى بيان كأنه قد الى على نفسه ان يضع فى خواء المقادير النور والظلام متعانقين[٣] وعبد الحليم دلاور لا يجهل شكسبير ، ولكن روعته المذهلة هى التى جعلت المعايير تختلط فى ذهن عبد الحليم ، وادت به إلى تفضيل مسرحية (بول انتلم) معللا لذلك أنه اتبع قواعد الفن ، وحافظ على التقاليد ، وخرج من وضع روايته ، وقد ارضى الخاصة والعامة[٤] وإرضاء العامة والخاصة سبب وجيه فى الاقناع ، ولكنه ليس سببا فنيا اصيلا فى الاقناع بقيمتها إذ أن حدود معرفة العامة والخاصة فى ذلك الوقت ليست ميزانا نقديا للتقييم . وإذا كان عبد الحليم قد تقبل هذا الميزان فلسبب جوهرى آخر فى إلمسرحية لم ينبه إليه فى كتابته ، وهو ما تحمله طبيعة المسرحية نفسها . فمسرحية الشرف اليابانى تسير فى خط درامى واحد تنبع وتتطور من الحدث الاساسى وهو الدفاع عن الشرف ، فبطل المسرحية رجل دافع عن شرف صديقه وهو فى سبيل ذلك يهزأ بكل المتاعب التى تواجهه وهذه الشخصية واضحة وقريبة إلى وجدان المصرى من شخصية هاملت المريضة فشخصية هاملت مربكة محيرة بينما شخصية

---

(١) التمثيل والتأليف ـ الجريدة ، العدد ١٨٥٢ فى ١٤/٤/١٩١٣ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) الجريدة العدد ٢١٦٠ فى ١٤/٤/١٩١٤
(٤) المصدر نفسه .

ياجورو واضحة المعالم محددة . ولم يكن الجمهور فى هذه الفترة يحتاج إلى ما يهز تفكيره بقدر احتياجه إلى ما يهز عواطفه .

كما أن مسرحية الشرف اليابانى مغرقة فى رومانسيتها إغراقا يلتقى مع الروح السائدة فى هذه الفترة هذا فضلا عن أن النهاية السعيدة لمسرحية الشرف اليابانى كانت أهم عامل أدى إلى تفوقها فى نظر عبد الحليم دلاور ، وربما كان جوهر الخلاف بين مسرحية هاملت ، وبين روح القصص الشعبى هو نهايتها فقد تعودوا أن يغيروا من نهايات المسرحيات المترجمة ، ولكن قوة عمل شكسبير الدرامية فرضت عليهم الفعل المسرحى كاملا وإن حاولوا أن يغيروا من أسلوبه ، وحذفت بعض المشاهد فى بداية ظهور المسرح إلا أن جوهر المسرحية ظل يبهر كل نقاد المسرح ورواده فإن احدا مهما تحدث عن شكسبير لا يمكنه أن ينكر القوة الحسية الفعالة التى خلقها فى مسرحياته .

وعندما مثلت هاملت فى سنة ١٩١٨ استقبلها النقاد بالترحاب ، وقد وقف بعضهم وقفة المراقب للفرقة التى تؤديها يحاسبها على اخطائها فى الأداء دون أن يجرؤ على تحليل النص مثل حسن سلامة الذى اعلن ان هاملت التى شوهدت لم تكن بهاملت المنتظرة[١] ، وقد كان محمد حامد الصعيدى اكثر جرأة على تحليل شخصية هاملت ، ففى رايه ان شكسبير « رسم لنا فى مأساته صورة شاب فى ميعة الصبا ، وعنفوان العمر ، رقيق الحاشية ، مهذب الروح ، قوى المخيلة ،صريح الراى ، يمقت الخجل ، ويحتقر التصنع والرياء كثير المخاوف حتى فى اتفه الأمور ، زكى الفوائد ، سريع الى الفكر الممزوج بالخيال ، حساس المزاج ، جياش العواطف حتى لتكاد تلمس الام نفسه وهى تغلى وتثور فى صدره الرقيق ، ولقد تالق شكسبير فى هذه الصورة ما شاء له ذهن متقد ، وخيال وثاب ، فشهدنا فى صورة هاملت الوانا نفسية متعددة اجاد شكسبير تكوينها وتنسيقها فى تضاعيف روايته ، وشهدنا هاملت فى اغلب مواقف الرواية فريسة للكآبة والهواجس ، حليفا لليأس والشك والتهكم ، كثير التردد والاحجام كأنما كان مسلوب الارادة يتولى قيادته قوى علوية غير منظورة ولقد تنقل به شكسبير فى أجزاء الرواية تنقلا متوازنا متناسقا ، فأخذ يرين على بطل مأساته تلك الألوان النفسية المتعددة وما وجه هاملت الشاحب

---

(١) هاملت ، المنبر العدد ١٤٠٠ فى ١٩/١٢/١٩١٨ .

تتحير فيه عيناه الذاهلتان وترتجف فيه شفتان مُا ضمتا إلا على الألم ، وما انفجرتا إلا عن زفرة تتصعد ، وآهة تتأجج ، وما ذلك الوجه إلا مرآة بيد الطبيعة تتراءى فيه النفس المعذبة صارخة من شرور الدنيا وآثامها ، ولكنها صرخة مخنوقة بالعبرات ملفقة في إيراد اليأس والقضاء المحتوم »[1] ولو حاولنا أن نستشف من هذا المقال معنى فإننا لم نستشف منه غير الاعجاب بالمسرحية أما أن نستكشف فيه فهما جديدا لها ، فهذه الكلمات لا تساعدنا على تبين مفهوم لهاملت أكثر من المفهوم العام ، وما كتبه لو حذفنا منه اسم هاملت وشكسبير لما عبر عن المسرحية فربما كان يعبر عن شخصية أوديب أو ياجورو بطل الشرف الياباني ، ولكنها لا تخصهم فقط ، فهذا النقد ليست فيه محاولة استكناه النص والبحث فيه وكشفه ، وإنما هو نقد مملوء عبارات تجعله قريبا من موضوع تعبير لطالب يحاول الانشاء ، ونحن لا نلقي اللوم عليه لطريقته في الكتابة إذ انها سمة لكثير من النقد في هذه الفترة النتيجة دائما هي المهم بالنسبة للنقاد ، وإلقاء الاحكام في عبارات موجزة لا تفصيل فيها طابع معظم الكتابات عن المسرح ، أما التحليل والتعليل ومحاولة إدراك مسببات الحكم فلم يكن من السهل على كثير منهم تبيانه وإنما كان من السهل أن تتضح القدرة على استيحاء الذوق الفرد والتعبير عنه ، وإذا حاول محمد حامد الصعيدي أن يتتبع النص فنيا فإن ذلك لا يظهر إلا في الحديث عن التمثيل ، فهو لم يسترح لتمثيل جورج للشخصية ، وذلك لأن جورج في نظره لم يفهم « أن شكسبير لم يجر الحكمة على شفتي هاملت خطيبا يزن الكلام ، وحكيما ينحت الحكمة من صخر المعرفة بل كان شابا صافي الروح ، فلسفي النفس بالطبيعة ، فكانت تتناثر من شفتيه الحكمة تناثر الدموع من عينيه ، ولكن الأستاذ أبيض كان يلقي الكلمات بلهجة المفكر الخطيب »[2] ومن حكمه على أداء جورج لشخصية هاملت يمكن القول بأن الاعجاب بالمسرحية كان ينبع من قيمتها الدرامية الكبيرة ، أما فهمهم له فقد كان فهما خاصا بهم لا دخل للدراسة المثابرة فيه ، فقد ارتبط بمكوناتهم النفسية وثقافة مجتمعهم .

---

(١) هاملت ، المنبر العدد ١٤٠٢ في ١٩١٨/١٢/٢٢ .
(٢) المصدر نفسه .

وفهمهم الخاص لهاملت الذى لا يتبين طبيعة المأساة لم يكن خاصا بالمسرحية ، وانما شاركتها فيه مسرحية عطيل فقد اخذوا يستنبطون أنفسهم فى استخلاص معانيها .

فقد كانت مسرحية عطيل بالنسبة لبعضهم رمزا للغيرة المجسمة[1] ، كما أن بعضهم لم ير فيها صلاحية لمجتمعه[2] ، وهذا التناقض يكشف لنا إلى أى مدى اختلفت أراؤهم بالنسبة للمسرحية وغيرها من المسرحيات ، ومرد هذا الاختلاف هو الذوق والعلم .

وعلى هذا فيمكن القول بأن شكسبير بهر جمهور المسرح ونقاده حتى الذين حاولوا بدافع الالتزام الفنى ان يسقطوا مسرحية من مسرحياته ، لم يكن إسقاطهم لها نتيجة قدرة على رؤية الضعف فيها ، وإنما كان نتاجا للدعوات الاجتماعية التى حاولت ان تلزم الفن عموما ، والفن المسرحى على وجه الخصوص بالوظيفة الاجتماعية .

* * *

وإذا تركنا شكسبير من الكتاب المسرحيين ، فإننا نجد واجهة هذه المرحلة مليئة بالمسرحيات الرومانسية التى تناولت بالنقد كمسرحية الشرف اليابانى وروى بلاس والساحرة وكان أهم مسرحية وجدت اهتماما نقديا فنيا هى مسرحية الأحدب ، وكان اخصب تناول فنى لها لمحمد توحيد السلحدار ، فقد كتب أربع مقالات عنها فى صحيفة المقطم تناول فيها المسرحية بالعرض والتحليل والدراسة العميقة .

وقد برزت حيدته واتساع افقه كناقد مسرحى فى وضعه منهجا للنقد الزم به نفسه ، وهو ضرورة استمتاع الناقد بالمسرحية التى ينقدها كما أن على الناقد أن يلتزم فى نقده لما هو كائن وليس لما يجب أن يكون إذ أن هذا الطلب تعسف من الناقد للمسرح الناشىء .

وقد برزت فى نقده أيضا قدرة الناقد الواعى الدارس الملتزم لأصول الفن المسرحى ، وتكشف هذا فى طريقة نقده للمسرحية فقد عرض للنص

(١) الرقيب ، العدد ٢٠ فى ١٩١٢/٤/٢ .
(٢) عطيل ، الجريدة ، العدد ١٦٦٨ فى ١٩١٢/٩/٣ .

بالتلخيص ، ثم تحدث عن وحدة النص الفنيّة فى المسرحية ، وبناء على إدراكه لها يهاجم حذف مناظر من المسرحية ، واختصار فصول بلا روية لأن هذا يقطع الوحدة الفنية[1] لها وهو أول ناقد يطبق هذه القاعدة الفنية فى نقده .

ثم يحاول محمد توحيد أن يكشف أسرار إعجاب الجمهور بالمسرحية فيرى أن ذلك راجع إلى المشابهة بينها وبين القصص العربية الشعبية التى اطربت ولا تزال تطرب الشعب المصرى[2] ويبين أن هذه المشابهة أساسية فى التأثير على جمهورنا لانتظام حركة موضوعها « من حياة بطلها وسائر رجالها ببراعة فنية وتعلق بها من انقلاب احوالهم وتغير مواقفهم »[3] وفهم محمد توحيد لأثر المأساة الناجم عن تغيير مواقفهم وأحوالهم إنما يكشف لنا فى كتابته عن فهمه للأثر الناجم عن رؤية المسرحية لدى جمهور المسرح وهو التطهير أو إثارة عاطفتى الخوف والشفقة على بطل المسرحية وهو يورد هذا فى معرض الحديث عن روح المسرحية الذى يلائم روح القصص الشعبى ، وهو يدلل على ذلك بأنه قد « لوحظ ليلة تمثيل الأحدب عندنا للمرة الاولى أن حركة المقاتلة الكبرى فى فاتحة الرواية ، قد نبهت غريزة التوقى الذاتى وأثارت الحفيظ فى سواد الجمهور فتحمس لبطله ، ولما أمر بيرول بطرح لجاردير فى النهر ، فطرح هو بدله ، وحمل البطل على سرير عدوه إلى حيث أراد ، صفق الجمهور طربا لهذا النصر الغير المنتظر وكذلك تأثر فى جميع أحوال هذا البطل غالبا كان أو مغلوبا كأن النفوس المتجمهرة توهمته رمزا للأمن والفضيلة والحق وتوهمت التمثيل حقيقة وذلك كله من حصول الطرب وشدة الروح العامة للروح الخاصة باستمرار »[4] . ثم يكشف لنا عن موقف آخر صفق له الجمهور نتيجة تغيير مواقف أبطال المسرحية أو ما نسميه بالتحول (حين دخل كوكا زاداس بعدما ظهر فى الفصل الاول بجانب قتله نوفير ومبارزى لجاردير ، وأخذ يذكر لهذا البطل المحبوب أسماء الذين قتلوا منهم ، ويسمى من نجا فقال له :

---

(١) المقطم ، العدد ٧١٥٢ فى ٥/١٠/١٩١٢ .
(٢) المقطم ، العدد ٧١٥٠ فى ٣/١٠/١٩١٢ .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) المصدر نفسه .

« أنت لا تعد نفسك من هؤلاء » إشارة إلى دنو اجله)[1] ولا شك ان الناقد متعرف على دقائق الفن المسرحى ، متفهم ايضا لنفسية الجمهور وقد استطاع أن يحلل شخصيات المسرحية متبعا القواعد المسرحية اتباعا دقيقا .

واذا تتبعنا من كتبوا عن هذه المسرحية نقدا ، فإننا لا نجد فيهم قدرة محمد توحيد ، ولا معرفته بهذا الفن ففى نقد لصحيفة المقطم لمسرحية الاحدب يبين فيه كاتبه اشباب إعجابهم بالمسرحية الرومانسية لما فيها من إطلاق الكتاب والشعراء القيود وترك القرائح والأقلام حرة من كل قيد تحلق فى سماء الخيال ليتسع لها مجال الاستنباط ، وهذه الرواية كغيرها من روايات هذا النوع كثيرة الحوادث والوقائع لا تراعى فيها وحدة الزمان والمكان ، ولكن حوادثها جاءت كلها متسلسلة على اسلوب حسن يلذ السامعين[2] وقد كشف الكاتب فيما كتبه عن مدى الاستجابة للمسرحية نفسها دون ان ينقدها او يحلل النص ، وهو لم يزد عن كتابة تلخيص لها متحدثا عن الممثلين ومدى ادائهم لادوارهم .

اما عبد العزيز حمدى فهو فى نقده لها يربط بينها وبين مسرحية اوديب من حيث انها (مضطربة المعنى ، ضعيفة العبارة ، ولا عجب إذا قلنا إنها كشقيقتها اوديب)[3] وهى عبارات مطلقة لم يحدد فيها جوانب اضطراب المعنى أو ضعف العبارة . ولم نجد فى نقده قدرة فنية ، وإنما هى احكام سريعة ، وقد اتضح أنه لم يكن على علم كبير بالمسرح ، فهو يذكر ان مسرحية الاحدب تأليف سوفوكل ، ومن الواضح من كتابته انه اديب اقحم نفسه بالكتابة عن المسرح للتصور العام لدى بعض الادباء بأن المسرح فن ادبى . واذا كانت المسرحية الرومانسية قد وجدت استجابة كبرى لدى النقاد فإن مسرحية « مصر الجديدة » استقبلت من النقاد بروح رومانسية بالرغم من أن المسرحية ليست من هذا النوع ، فهى مسرحية اجتماعية غير متكاملة فنيا تقدم لوحات عن انفصام المجتمع المصرى فى نهاية هذا القرن ، وهى لا تدخل ضمن إطار المسرحية الواقعية ولكنها تعد خطوة نحوها وقد استقبلها النقاد

---

(1) المقطم ، العدد ٧١٥٠ فى ١٩١٢/١٠/٢ .
(2) المصدر نفسه .
(3) الجريدة ـ العدد ١٦٨٠ فى ١٩١٢/٩/١٩ .

بعواطفهم وذلك لأنها أول مسرحية مصرية ـ هذا فى ظنهم ـ فهى مسرحية مقتبسة عن مسرحية زازا لاميل زولا . وفرح انطون يعترف فى بيانه عن المسرحية الذى نشره قبل تمثيلها بخلو المسرحية من الوحدة الفنية ، ويرى أن تاليفه على هذه الطريقة راجع إلى أن « اكثر شعبنا الذى يشهد التمثيل وهو فى العاصمة لا يزيد على واحد فى المائة من مجموع سكانها ، ولما كانت رواية مصر الجديدة هى أول رواية ذات مرمى ، وكان يتوقف على تلقى الجمهور لها بالقبول تلقيه بمثلها وغيرها بعدها مما يمكن من هذا النوع وفى سقوطها تثبيط لهمة الكتاب عن العودة إلى طرق هذا الباب واستمرارهم فى التعريب لالفتنا نوع الرومانتيك من الروايات ورغبتنا فى العجائب والغرائب والمبالغات الشرقية المعروفة وجدت أن التبعة على كبادىء بهذا النوع عظيمة ، ولذلك اعترف للقراء ان اشتغالى بأمر ارضاء الجمهور الذى اعتاد التردد على المسارح كان فى هذه الرواية مقدما عندى على أمر الدرس البسيكولوجى الدقيق فى حادثة واحدة متماسكة ، تخرج اجزاؤها وحوادثها من بعض خروج الازهار من اكمامها »(١) وهذا البيان الذى يقدمه عن مسرحيته معلنا فيه عن خطأ فنى فى المسرحية لا يعد عذرا لو ان للكاتب تراثا مسرحيا ينهج نهجه أو يثور عليه ، ولكنها الممارسة الأولى فى طريق التأليف للمسرح الاجتماعى ، وربما كان طموحه هو الذى اداه إلى محاولة التغيير عن طريق المسرح ، وتوجيهه الوجهة الاجتماعية ، وان لم يستمر فى هذا الخط فقد ألف المسرحية التاريخية ، وترجم واقتبس للمسارح التجارية .

وما يهمنا الآن من المسرحية هو موقف النقاد منها . والذى يلفت النظر ان المسرحية نوقشت مناقشة فنية جادة مع احتفائهم بها احتفاء كبيرا إن لم يخل بعض ما كتب عنها من تقريظ لها بأنها « قد جمعت من العظات ما لو تنبهنا له ، وعملنا على تحقيقه لاصبحنا فى عز وسؤدد دائمين . إنه يجب علينا تعضيد المؤلفين ليخرجوا لنا امثال هذه الدرر اليتيمة »(٢) وقد كانت الدعوة الصريحة فى المسرحية إلى « الإرادة والنشاط والقوة والعمل » هى مثار

---

(١) الجريدة ـ العدد ١٨٤٤ فى ٥/٤/١٩١٢ .
(٢) مصر الجديدة ، الاهالى ٢٩/٤/١٩١٢ .

الإعجاب بالمسرحية ، وقد استفزت هذه الدعوة حواس الكتاب المؤمنين بالدعوة الاجتماعية والمؤمنين بالرومانسية منهم .

وإذا تركنا كلمات الإعجاب الكثيرة المتواردة فى الصحف والمجلات ، وإبان عرض المسرحية إلى النقد الفنى فإننا نراه يتمثل فى ثلاثة نقاد ، هم الأنصارى ، ومحمد كامل البندارى وميخائيل بشارة داود .

وفى غمرة الاعجاب بالمسرحية كان نقد الانصارى محددا لها فهو لم يرتح لاكتفاء المؤلف لسرد الأحداث بدليل إبرازها على المسرح إذ لم يعجبه أن يسمع أخبار المز دون أن يرى حياتها فى الحانه وكذلك الحديث الطويل الذى يدور بين فؤاد باشا ومهفهف باشا على الباخرة حول ابتزاز الاجانب أموال المصريين أى أن الحوار كان يجب أن يتجسد سلوكا فى المسرحية ، فقد كان على الكاتب أن يظهر واقعه حقيقية عن الأجانب انفسهم أو على الأقل أن يدور هذا الحوار بين اجانب لنفهم منه ذلك .

ولم يرتح الانصارى لاقحام شخصيات فى المسرحية دونما داع لذلك ، واعتبر شخصية صباح باشا دخيلة عليها مبررا ذلك ، بأنه لم يكن له عمل رئيسى فيها سوى ما كانت تثيره من النصائح[1] وكذلك تذبذب شخصية فؤاد باشا فبينما ينقذ فتاة أوربية هو فى الوقت نفسه عشيق المز ، وهذا التناقض الذى رآه فى شخصية فؤاد باشا انهما هو ازدواج الشخصية الشرقية فى ذلك الوقت ولم تعجبه كذلك مقابلة ابنة فؤاد باشا لأبيها فى منزل المز عن طريق المصادفة إذ كان من الأليق فنيا أن يكون اللقاء بناء على مناسبة جدية ولهذا فهو لم يعجبه من المسرحية أن الكاتب لم يعين لكل فرد فى الرواية خلقا مخصوصا وغاية معلومة ، وأن يلاحظ علاقة هذا بذاك وبالواقعة التى يشترك فيها وبالرواية كلها لأن عدم ربط الحوادث ببعضها يحدث الاضطراب ، ويؤدى إلى تفكك أجزاء الرواية ، وتصبح أشبه شىء بمجموع حوادث متفرقة لا رواية متسلسلة[2]

وقد برز فى هذا النقد إدراك لقواعد الفن المسرحى كما تبدت فيه قوة

---

(١) رواية مصر الجديدة ـ الجريدة ، العدد ١٨٤٨ فى ١٩١٣/٤/٩ .

(٢) المصدر نفسه .

الملاحظة إذ طبق الكاتب مفهومه الفنى تطبيقا دقيقا عليها من خلال دراسته وملاحظته ، وقد اتفق محمد كامل البندارى فى نقده للمسرحية مع الانصارى على ضرورة تصوير الملهى نفسه كما يلتقى معه ايضا فى ان شخصية صباح باشا الوقور اقحمت فى الملهى وفى المسرحية كما أدرك البندارى خلو المسرحية من الوحدة الفنية ، فإنه لم يجد للفصل الأخير مبررا لانه يزيد الإحساس بخلوها من الوحدة الفنية كما يكشف عن تناقض فؤاد باشا فلو أن الستار انزل فى الفصل الرابع لادت المسرحية مغزاها الذى يرمى إليه المؤلف ، وهى القوة والعمل ، وسبب ذلك فى نظره أن بالمسرحية شخوصا (عديدين أجانب ومصريين اجتمعوا واحاطوا بالمؤلف ، فحار فى أمره وتركهم وانصرف من غير ان يرضى احدا منهم ،[1] ولمسات البندارى تجاه المسرحية على إيجازها دقيقة وافية .

واذا كان البندارى لم يرتح لبعض الاخطاء الفنية فى المسرحية ، فإن هذا لم يمنعه من إبداء إعجابه بها لأن الأخطاء مهما كبرت لا تنفى قيمة العمل الجاد .

اما ميخائيل بشارة داود ، فهو ينظر إلى المسرحية من خلال القواعد الكلاسية ففى رأيه أن للمسرحية ضوابط ، واهم هذه الضوابط ثلاث (وحدة الحادثة ، العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان ، وقد اوجبوا ذلك بما يأتى : ان عين الناظر تأخذ الحادثة الواحدة بكل قواها وتحسن إيصالها إلى المخيلة على اتم وجوهها اما إذا تعددت أمامها الحوادث تفرقت قوتها ، فلا تحسن فى تادية إيصالها فتبقى العين والفضيلة فى حيرة ليس معها فائدة ومتى تقررت وحدة العمل تقررت معها وحدتا الزمان والمكان لأن العمل الواحد يقع فى زمان واحد ومكان واحد)[2] وهو لم يتعسف فى تطبيقه لهذه القاعدة إذ أنه يدرك (ان هناك نفرا من النوابغ لم يراع وحدتى الزمان والمكان مثل شكسبير وديماس وهوجو إلا انه لم يجسر احد منهم على الإخلال بوحدة العمل (الحادثة) على ان المتأخرين من ارباب هذا الفن لا يزالون على احترام تلك الضوابط الاصلية المثلثة الوحدة[3] وقد حاول بشارة داود أن يطبق فكرته على

---

(١) مصر الجديدة ـ الجريدة ، العدد ١٨٥٥ فى ١٩١٣/٤/١٧ .
(٢) مصر الجديدة ـ مصر ، العدد ٥١٣٠ فى ١٩١٣/٤/١١ .
(٣) مصر الجديدة ـ مصر ، العدد ٥١٣٠ فى ١٩١٣/٤/١١ .

المسرحية فرأى أنها ليست من حيث الحادثة بالمأساة لخلوها من فاجعة أصلية تدور حولها المناظر ، ولا هى بالكوميديا لضعف أدبياتها ، ولا هى بالهزلية لخلوها من المضحكات ، أما من حيث الوحدة فلا أثر فيها لها ، هذا فضلا عن أنه صور الشخصيات صورا باهتة وأصبحت أشباحا تتلاشى وصورا كاملة بلا عزم وحزم يرغبان أو ينفران فيهم أو عنهم ، فهو يظهر الشخصية ويقطعها بحادثة أخرى ، والناقد بهذا لم يطبق وحدتى الزمان والمكان وإنما طبق ما يرى أن على المسرح التزامه وهو وحدة الحادثة وقد استطاع أن يكشف عن الخلل فى المسرحية كما أنكر على موضوعها العظة المباشرة إذ « كان الأفضل تقصير نصحه على بعض من هذه المواعظ وإكمال تصويرها يكون فى مؤلفه موضعا للاعجاب »[1]

وإذا تركنا هؤلاء النقاد الثلاثة إلى غيرهم من النقاد الذين تناولوا المسرحية بالنقد مثل محمد زكى وإبراهيم عطايا والكتابات المتناثرة دون إمضاء فى صحف الاكسبريس والأهرام والجريدة والأخبار والأهالى والوطن والمحروسة ، فإننا لا نجد لها قيمة فنية تذكر .

وبعد هذا العرض فإنه يمكن القول بأن الحركة الرومانسية النقدية تبدت فى قبول النقاد الدارسين للمسرحيات الرومانسية ، وارتياحهم لخروجها على الوحدات الثلاث ، هذا فضلا عن انبهارهم بالحس العاطفى فيها حتى أصبح للرومانسية أنصارها العديدون فى مصر .

ولكن الشىء الجدير بالملاحظة أن معظم أنصار الرومانسية قد اختفوا أو تخلوا عنها فى المرحلة التالية من مراحل النقد ١٩١٥ ـ ١٩٢٣ ، والتى سنحاول أن نقف فى دراستها على اتجاه جديد للنقد الذى اتسم إلى حد كبير بالواقعية .

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانية من مراحل النقد الفنى (١٩١٥ ـ ١٩٢٣) فإننا نجده يتفوق عن الفترة السابقة ، ولكن طاقته استنفذت فى محاربة المسرح الهزلى ، والدعوة المسرحية المصرية . وقد أثمرت هذه الكتابات بعيدا عن ميدان النقد الصحيح . إذ كان من ثمارها ظهور المسرحية المصرية ،

---

(١) مصر الجديدة ـ مصر ، العدد ٥١٣٠ فى ١٩١٣/٤/١١ .

ثم القضاء على المسرح الخليع بنهاية سنة ١٩٢٣ فقد طورت الفرق الخليعة نفسها في محاولة تقديم الكوميديا الاجتماعية بدلا من كوميديا العرض الساقطة فنيا وخلقيا .

وفي خضم هذه الكتابات برزت بعض الكتابات الفنية الجادة في نقد تطبيقي على المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة .

واذا نظرنا إلى هذه الكتابات نجدها قد سارت في طريقين ، طريق المسرحية التاريخية أولا ، ثم المسرحية الاجتماعية ثانيا .

والاتجاه الواقعي في نقد المسرحية التاريخية لم يبرز إلا عند محمد تيمور ، اما المسرحية الاجتماعية فقد سادت نقدها النزعة الواقعية سيادة تكاد أن تكون تامة .

وفي تناولنا لنقد هذه الفترة سنبدأ الحديث بنقد المسرحية التاريخية الذي طغى على النقد في الفترة ما بين (١٩١٥ - ١٩١٧) .

واذا نظرنا إلى المسرحية التاريخية فإننا نجدها قد ظهرت مبكرة في تاريخ المسرح المصري ، وسواء أكانت مستمدة أصولها من التاريخ الثابت أم من التراث الشعبي فإنها كانت أسبق إلى الظهور من المسرحية الاجتماعية .

فمنذ ظهور المسرح في العالم العربي ، ومسرحية أبو الحسن المغفل تمثل عليه وهي من مؤلفات مارون النقاش ، ومسرحية هارون الرشيد وهي من تأليف القباني ، وقد كانت أقرب الأعمال اتجاها نحو المسرحية الفنية هي مسرحية المعتمد بن عباد لابراهيم رمزي الفيومي (١٨٩٣)[1] وهي تعتبر البداية الحقيقية للمسرحية المؤلفة في مصر ، وهي إن كانت قاصرة فنيا إلا أن

---

(١) نسبت إبراهيم رمزي إلى الفيوم حتى لا يحدث التباس بينه وبين إبراهيم رمزي مؤلف مسرحيه ابطال المنصورة ، والحاكم بأمر الله ، وبنت الأخشيد وهو من مواليد المنصورة سنة ١٨٨٦ بينما الأول من مواليد الفيوم سنة ١٨٥٤ وقد شارك في رئاسة تحرير الجريدة بعد ترك احمد لطفي السيد لها .

هذا القصور يرجع إلى البداية والحداثة ، وهى لم تتنوول بالنقد بينما كانت مسرحية صلاح الدين الأيوبى البداية الحقيقية للمسرحية المكتملة فنيا .

وقد ثارت حول المسرحية قضية هامة تعد من أولى القضايا التى تناولت حق المؤلف فى مؤلفه إذ أن المؤلف باع المسرحية لجورج أبيض ، ولم يعطه ثمنها كاملا ، فباعها إلى فرقة عكاشة مما اضطر جورج إلى أن يرفع دعوى لإيقاف عرضها على مسرح عكاشة الأمر الذى أدى إلى تناول الصحافة للقضية والاهتمام بالمسرحية إلى حد كبير .

وكان من نتيجة ذلك تناولها عدد كبير بالنقد . وقد ارتأى فيها أحدهم عودة إلى الماضى ، فهاجمها إذ أن فكرة إعادة الماضى فى نظرة فكرة رجعية مسمومة « لأن كل فكرة لا تبعث فينا النشاط ، كما يقول جيته تقتل فينا روح العمل بل تجهز على روح الحياة ولقد قضى العلم على فكرة تحقيق الماضى تحقيقا علميا مصدقا مقررا ذلك لأن الفكر يأنف من أن يدفن نفسه فى خرائب الماضى ليخرج منه بنتيجة تزيد فى زخرف الحاضر ، ولسنا بعد لننزل إلى الأوساط الانسانية التى تعيش على الأحلام والتى تفر من مواجهة الحياة ، والتى تنطفى فيها الحياة على مهل ، ولكى نعلم كم تبلغ فيها الغفلة ، ويسود فيها الانحطاط الفكرى ، وفقد روح النقد فقد كان تمثيل حوادث صلاح الدين بالأمس أكبر انتصار لعامية النفس وللسذاجة العقلية وأكبر صدمة لكل مبادىء التفكير الحرة وأكبر قتل لروح الاخلاص »[1] والكاتب يقحم هذه الفكرة على المسرحية فمسرحية صلاح الدين الأيوبى ليست دعوة لاعادة الماضى ، ولم يكتبها المؤلف إلا بناء على طلب جورج أن يؤلف له مسرحية عن صلاح الدين . وفرح أنطون مؤلف المسرحية يعتبر المسرح قتالا للتاريخ ، ومع ذلك كتب المسرحية عن صلاح الدين الأيوبى ليبرر ما يحدث فى المنطقة العربية من تفكك وضعف وفى ختام المسرحية يظهر جانب كبير من وجهة نظر لم يستطع أن يخفيها ، ففى ختام المسرحية يقدم صلاح الدين الأيوبى للراهب برانت ثوب الرهبنة ، فيقول له برانت « احتفظ أيها السلطان هذا الثوب فى دار تحفك حتى تأتى أحفاد أحفادنا لتأخذها يوم لا يكون هناك صلاح الدين » .

---

(١) صلاح الدين على المرسح .. الجريدة العدد ٢٤٤٦ فى ٢٣ / ٢ / ١٩١٥

وفهم الناقد للمسرحية يكشف عن موقف له تجاه السلفية ، وانكار الالتزام الاخلاقى الضيق إلى الدعوة لاستخدام الفكر فى المسرح كمجال للصراع الفكرى الخلاق فى محيط الدعوة إلى القومية المصرية . والناقد فيما يبدو من المتطرفين فى عصبيتهم القومية ، وإن كان يقف فى جانب مختلف عن معظم القوميين المصريين الذين كانوا يعتبرون التاريخ العربى الإسلامى جزءا من تراث قوميتهم وهو يتابع ذلك الاتجاه السائد لصحيفة الجريدة .

والناقد لم يسقط المسرحية من هذه الزاوية فقط ، ولكنه اسقطها أيضا بمبرر فنى . فقد اعتمد المؤلف على السحر فى تطور أحداث المسرحية لذا فإن الناقد يراه لا يهتم بأن يبرز صورة مؤتلفة متناسقة مطردة إذ كانت روح السحر والاعجوبة والتناقض تعمل فى كل جوانب الحياة التى وضعها على المسرح وكان اكبر همه ان يعمل على إبراز صلاح الدين فى الهيئة التى ارادها[1] وقد انتهى بعد عرض المسرحية إلى أن صلاح الدين لم يكن موضوع المسرحية ، وأن كل اسم فيها جدير بأن يطلق عليها إلا اسم صلاح الدين ، فلو خلت المسرحية من برانت ومـاريا لما استطاع المؤلف ان يقول شيئا عن صلاح الدين ولتهدم البناء الذى أمامه وكان لنا من أنقاضه تلك الخطب والجمل والالفاظ المجوفة التى وضعها على لسان صلاح الدين ورجاله ، وخرج عنها كلها كتاب واحد اذ كانت كلها مستمدة من الكتب .

اما عبد العزيز حمدى ، فهو فى نقده للمسرحية ياخذ على المؤلف تبادل الاحاديث بين الرسول الاجنبى والملوك ، واختباء الناسك فى غرفة أخرى وتبادلهم الاحاديث المهمة دون خشية من الرقباء ، ثم يرى أن ليست هناك قيمة لتستر الفتاة فى زى مملوك . واخيرا ينقد موقفا من المواقف التى لا تستقيم مع شخصية صلاح الدين الايوبى ، وهى إعطاؤه الأمل لاخت أمير الكرك ثم قتله اياه ، وهو يخشى أن يكون المقصود من هذا الموقف « مغامز وغايات »[2] وهو بذلك يختلف فى رؤيته للمسرحية عن الناقد السابق الذى كان يرى فيها تمجيدا

---

(١) الجريدة ، العدد ٢٤٤٥ فى ١٩١٥/٣/٢٢ .

(٢) صلاح الدين ـ المؤيد ، العدد ٧٥٥٢ فى ١٩١٥/٤/١٠ .

للباضى . واذ كان الناقد السابق جعله موقفه جلادا للمسرحية ، فإن عبد العزيز حمدى لم يكن عنيفا فى عرضه لاخطاء مؤلف المسرحية .

ومن الملاحظ فى نقاد هذه الفترة قدرتهم على استبطان النص وفهمه وإدراك عيوبه وميخائيل بشارة داوود يعيب على موضوع المسرحية التقاء برانت وبلوندت والتضارب فى قصر سلطان المسلمين دون رقابة من السلطان ، وكذلك شربهم الخمر فى القصر .

وتناول بعد ذلك الشخصيات التى بنيت عليها المسرحية ، فلم يعجبه برود شخصية بلوندك العاشق الذى يقبل كل تصرفات عشيقته دون غيره وخضوعه لاهوائها . وكذلك قيام الحرب بين صلاح الدين وأمير الكرك منتقل فى موقف لم يتاكد فيه صلاح الدين من إهانة أمير الكرك لاخته ست الشام كما ان الناقد لم يعجبه فنيا محاولة (ماريا) قتل الامير فخر الدين وبلوندك واقف فى برود كأن الامر لا يعنيه[1] واذا كان النقاد قد ادركوا متناقضات البناء الفنى للمسرحية ، فإن ميخائيل بشارة داوود قد وجد فيها عيبا فنيا أخر من ناحية الحوار ، ويكمن هذا العيب فى أن المؤلف يسير فى حواره متناسيا سير الأحداث ، ويجد الناقد هذا العيب فى قول برانت لصلاح الدين حين يعطيه ملابس الرهبنة « ابقه أيها الأمير فى دار تحفك حتى تأتى احفاد أحفادنا لتاخذها يوم لا يكون هناك صلاح الدين » فما الداعى لأن يقول هذا ؟ وما قيمة هذه العبارة فى مضمون المسرحية . ويكتشف ميخائيل بشارة عيبا أخر فى مضمون المسرحية وهو إطلاق سراح برانت وقد ضمّ إليه ماريا دون ان يقول لنا هل خرجت ماريا امرأة ؟ وهل تقتضى السياسة اطلاق سراح برانت وبلوندك ؟ وكيف كانت الاخبار تروح وتجىء بسرعة البرق ؟ وكيف على الاخص لم يلحظ المؤلف فى عبارات صلاح الدين وبرانت ما يتنافى مع روح العصر ومدنيته الحاضرة وما فى إحياء مثل هذه العواطف من الإضرار بالشرق ؟[2] وعلى قلة ما كتبه ميخائيل بشارة داوود فى النقد ، فإننا نلاحظ عليه قدرته عل معرفة عيوب المسرحية والإحاطة بكل جوانبها ، هذه القدرة تكشف عن ذوق أصيل كما تبين عن معرفة بأصول للفن المسرحى ، وقد

---

(١) عالم الادب .. صلاح الدين وفتوحاته .. الأخبار العدد ٩ فى ١٩١٥/٤/٤ .
(٢) المرجع السابق ، العدد ٦ فى ١٩١٥/٤/١٥ .

استطاع من خلال ذلك أن يقدم لنا نقدا فنيا وهذا النقد الفني لا نستكشف فيه صورة النقد الواقعي إذ أن ما كتبه ميخائيل بشارة داوود ، سواء أكان عن مسرحية مصر الجديدة لم عن هذه المسرحية كان يبين عن موقف فني واضح وهو الفن أولا . فإن المسرحية ولا تستهويه بمضمونها الاجتماعي إذا لم تكن متكامله فنيا ولاتستهويه كذلك إذا تكاملت من ناحية الشكل واهتز المضمون فهو لا يغفل في نقده للمسرحية عن شكلها أو مضمونها اذ أن المزاوجة بينهما هي روح العمل المسرحي .

واذا تركنا مسرحية صلاح الدين الأيوبي التي هاجمها القوميون لأنها تحمل دعوة رجعية إلى اعادة الماضي وتمجيده إلى مسرحية الحاكم بأمر الله لإبراهيم رمزي ، فإننا نجد عز العرب علي ، وهو احد الكتاب القوميين يأخذ موقفا منها يخالف الموقف الذي اتخذ من مسرحية صلاح الدين الأيوبي ، فهو يعيب على المؤلف تضمينه المسرحية (مبادىء يألم لها كمقوق المصريين الادب والمتادبين وعدم برهم بالعلماء والمتعلمين[1] دون ان يبين لنا هل كان الكاتب مقنعا في هذا التضمين فنيا ؟ أم أنه كان تضمينا لفظيا ، ؟ ولكنها على كل حال وجهة نظر قومية اخرى .

والناقد يأخذ على الكاتب بعض الأخطاء التاريخية التي وردت في المسرحية ، فالمؤلف يجعل من ابن الدواس أحد كبار قواد الحاكم يقتله جزاء قتله الفضل كبير القواد ، ويستشهد على هذا الخطأ « بأن المعروف أن الذي قتل الحاكم رجلان كمناله في سفح الجبل في حلوان ـ بإيعاز من ابن الدواس وست الملك اخت الحاكم »[2] وهذا المآخذ التاريخي لا وجود له في الواقع إذ أن قتل الحاكم غامض في التاريخ، لم يعرف ما إذا ان الحاكم قد قتله ابن الدواس ام كمن له رجلان في الجبل ، أما المآخذ الثاني الذي يأخذه على المسرحية فهو تكييفه الحاكم بصورة الإله حتى قبيل إعدامه بساعات ، والذي أثبته التاريخ انه نهى تأليهه والسجود له عام ٤٠٨ ، وانه قضى نحبه عام ٤١١ هـ ، وبين الزمنين اربع سنوات لم يسجد فيها للحاكم ، ولم يقل أحد بالوهيته[3] وهذا

---

(١) الحاكم بأمر الله .. الجريدة ، العدد ٢٤٧٨ في ٢٧/٤/١٩١٥ .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) المصدر نفسه .

ايضا غير ثابت لدينا ، والحديث عن التاريخ فى المسرح حديث طويل والظاهر ان النقاد التزموا فى مناقشة المسرحيات التاريخية بأحداث التاريخ الحقيقية ، وربما كان العقاد متأثرا فى نقده لمسرحية قمبيز بهذا الاتجاه . والناقد هنا وهو يسقط هذه الجوانب لمخالفتها للتاريخ يعود فيسقط نقده نفسه بإعطائه للمؤلف مبررا فنيا ، فهو يرى أنه استطاع ان « يكيف الحوادث بالمشهد الذى شهدناه »[1] وعند دراسة معظم النقد الذى تناول المسرحية التاريخية نرى فيه القدرة على إدراك الاخطاء . ولكن تطبيق القيم الفنية لم يبرزه وان كانت القدرة الفنية على ادراك الاخطاء لا تتجسم فى الغالب إلا من الممارسة الفعالة للعمل المسرحى والدراسة الواعية .

ونقد محمود خيرت لمسرحية الحاكم بأمر الله لا يخرج عن محاولة إدراك المواقف غير الطبيعية فى المسرحية ومثل هذا الإدراك لا ينبىء عن قدرة كبيرة فى النقد بقدر ما ينبىء عن ذوق فى معرفة الأخطاء من وجهة نظر ذاتية ، وهو يعيب على المسرحية : اولا : أن خفايا السياسة ادركها الخدم بينما هى لا يدركها إلا كبار رجال العهد من قواد ووزراء وعلماء . ثانيا : وضع الوهية الحاكم فى صدر المسرحية دون تمهيد لها . ثالثا : أرسلت ست الملك رسالة إلى زوجها وحبيبها الفضل لتتزوج منه قبل رحيلها ، ولم يكن هناك داع لهذه الرسالة إذ أن الفضل قد تعود على زيارتها ، وكان من الممكن أن تكون الرسالة شفوية وبهذا وقع الكتاب فى يد الأخرم مما اضطر الأحداث أن تتكون حول هذه الرسالة ، كما أن الطريقة التى نقلت بها الكلمات طريقة حديثة لم تكن معروفة فى ذلك الوقت الذى تخفى فيه ست الملك والفضل علاقتهما عن الخليفة . رابعا : المحاولة التى تمت بين سلمى خادمة ست الملك وبين الخليفة بعد أن عرف منها سر سيدتها :

سلمى : اتقتلنى بعد أن امنتنى .

الحاكم : لا أمان لخائن .

سلمى : ولا أمان لمثلك أيها الخليفة الخائن .

فهو ينكر أن تتلفظ الخادمة بهذا القول للخليفة . خامسا : أمر الحاكم مسعودا بضرب عنقها عند البئر ، واستعجله حتى لا يقدم الفضل كأن مجىء الفضل مما يغير إرادة الحاكم ، ويحول دون قتل تلك الخادمة ولكننا مع ذلك

(١) المصدر نفسه .

رأينا أن الفضل بمجرد أن دخل أمر الحاكم بدق عنقه لم يتكلم ولم يدافع عن نفسه فى موقف كان يقتضى ذلك .[1] .

وفى هذا النقد كان يمكن ان يتناول مناقشة الموضوع مناقشة فنية بدل هذا التعداد الرياضى الذى تكاثر دونما داع .

فرسالة الملك إلى زوجها هى نقطة ضعف فى بناء المسرحية إذ أنها مقحمة على هذا الموقف البسيط المرفوض أصلا إذ كيف يقيم بناء مسرحيته على موقف ضعيف فنيا ، ويجعل من المفاجاة عقدتها ؟

واذا كان الناقد قد عجز عن تقنين هذا الخطأ فى المسرحية مع معرفته به ، فإن مرد ذلك إلى عدم استقرار المصطلحات الفنية المسرحية فى اللغة العربية فى ذلك الوقت . فمأخذه على المسرحية بأن الخدم قد ادركوا خفايا السياسة مأخذ غير فنى وغير صحيح إذ أن خفايا القصور الدفينة لا يعرفها غير الخدم وربما غابت عن كثير من رجال السياسة ، بل إن كثيرا منهم يحاولون معرفة اسرار خصومهم السياسيين عن طريق الخدم . وقد رد عليه إبراهيم رمزى باستنكاره لهذا المأخذ ويستشهد على هذا بموقف حدث فى زمن الحاكم وهو أن فيروز خادم ست الملك « لم يكن خادما عاديا لست الملك وليس فى الرواية ما يشير إلى ذلك بل كان مملوكا لها ثم صار حاكما لحلب بعد موت الحاكم » .[2]

واذا كان نقد هذه المسرحية قد كشف عن قدرة بعض النقاد على معرفة التناقض فى المضمون فلقد وجدنا فى نقد لمسرحية « عنيزة » تأليف عبد الحليم دلاور إدراكا لنقط الضعف الفنية داخل إطار المضمون إذ تكشفت لهم أن المسرحية كثيرة الحوادث ، مضطربة النظام وقد كان ذلك ناتجا عن خلو المسرحية من الوحدة الفنية اقتصر المؤلف فى « عمله على نقطة واحدة منها ووفاها حقها من الإيضاح لاحسن إلى قانون التأليف الروائى » . والناقد هنا لا ينقد نتيجة ذوق ذاتى إنما يكتب أراء موضوعية تكشف عن علم بفن المسرح وإدراك لقاعدة وحدة الموضوع يتمثلها تمثلا دقيقا ويطبقها فى نقده للمسرحية

---

(١) محمود خيرت ـ الحاكم بأمر الله ـ الجريدة العدد ٢٥٢٨ فى ١٩١٥/٦/٢٢ .

(٢) المؤيد ، العدد ٧٦١٩ فى ١٩١٥/٦/٢٧ .

فكان أن أسقط المسرحية فنيا لخلوها من الوحدة ، هذا فضلا عن مأخذ فنى اخر فى المسرحية وهو سذاجة المواقف التى بنيت عليها .

وقد ادرك الناقد ايضا قيمة الشخصية كمحور للعمل الفنى فليست المسرحية حدوته وإنما هى عمل درامى يقوم على الفعل النامى المتحرك داخل اطار الشخصيات لذا فإن الناقد يرى أن المؤلف لم يعبأ (بعمل الاشخاص واستيفاء كل حقه بتأدية الغرض الذى وجد لأجله)[1] ، واذا تأملنا هذا النقد نجده فى عمومه متماسكا مقنعا فيه من القدرة الفنيه اكثر مما فى المرحلة السابقة إلا أنه يخلو من الروح ، فهو نقد طالب مجتهد ولكنه غير موهوب . وهناك ملاحظة أخرى فى النقد (فيما بين ١٩١٥ حتى بداية ١٩١٧) فإننا لا نجد له اتجاها فنيا خاصا ، فلا هو رومانسى ،ولا هو واقعى ، وإنما هو نقد تقعيدى صرف ليس فيه وجهة نظر واضحة ، وهو يقف فيما بين المرحلتين كنقلة من الاتجاه الرومانسى إلى الاتجاه الواقعى الذى أدت إليه ظروف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المنهارة فالاتجاه نحو الواقعية اوما اسموه بمذهب الحقيقة ، هو رد فعل لهذا الانهيار وهو يمثل دعوة إصلاحية فى المجتمع اكثر مما يمثل دعوة فنية . أو هو دعوة إصلاح اجتماعية أثرت فى الفن ووجهته تجاه ما أسموه بمذهب الحقيقة .

وكانت بداية هذه الكتابات النقدية الواعية الجادة ، هو نقد محمد عبد العزيز الصدر لمسرحية عزة بنت الخليفة ترجمة إبراهيم رمزى ، ونستشف من هذا النقد موقفا متكاملا تجاه المسرح ، واتجاها يتبدى نحو الواقعية .

عرض الناقد للمسرحية محللا شخوصها مبينا الجوانب التى لم يرتح لها وأهمها الناحية النفسية فى المسرحية ، فأخذ على الكاتب أنه لم يقدم شخوصه فى مواقف نفسية واضحة[2] .

غير أنه لم يستغرق فى نقده النواحى الفنية فى النقد الواقعى ، فقد وقف

---

(١) الأخبار ـ العدد ١١ فى ٢٠/٤/١٩١٥ .
(٢) رواية عزة ـ الشباب ـ جـ ١٥ فى ربيع الأول ١٣٣٤ هـ ، ١٩١٦ م .

عند الناحية النفسية فقط ، ولم يتعداها ، فلم تتضح جوانب المذهب بكليته لديه ، وقيمة نقده أنه يعتبر البداية في مرحلة التطبيق على قيم النقد الواقعي .

وإذا كان نقد عبد العزيز لم يتضح فيه معالم المذهب الواقعي كاملة ، فإن محمد تيمور أول ناقد واقعي يكرس نفسه وحياته للمسرح عن طريق التأليف والنقد والدراسة المسرحية .

ويعتبر تيمور رائد الحركة الواقعية بحق ، بل ورائد المسرحية المصرية .

وقد كان محمد تيمور في نقده معلما للمسرح أكثر منه هاو للكتابة .

فقد أحس تيمور بجهل نقاد وكتاب وممثلي وجمهور المسرح به ، فبدأ يكتب مقالات في مجلة السفور عن تاريخ المسرح ، ويبين انواعه المختلفة بطريقة مدرسية صرفه ثم تناول الممثلين بالنقد في صحيفة المنبر يوجههم ، ويبين لهم حقيقة اداء هذا الفن والطريقة الصحيحة التي يتبعونها في ادائهم لادوارهم ، فكانت كتاباته عن المسرح اهم مرجع عربي لدارسيه في وقته ولم يكن تيمور يغفل في نقده للممثلين امرا من الامور التي يجب أن تنقد ، فهو ينقد موضوع المسرحية ، وملاءمته أو عدمها للجو المصري كما ينقد بعد هذا اداءهم بصراحة ووضوح ، فكانت مقالاته درسا عمليا لكل من قام بنقدهم لم يختلف في ذلك في اى نقد نقده لجورج أبيض وعبد الرحمن رشدي ، وعمر وصفي ، وعزيز عيد ، وسلامه حجازي ، وآل عكاشة ، والريحاني ، وعبد العزيز خليل وكذلك نقده للممثلات منيره المهدية ، ومليا ديان وروز اليوسف كان هذا النقد كله على وتيرة كبيرة من الصدق الفني .

وإذا كان تيمور قد قدم للممثلين دروسا في الاداء التمثيلي فإنه قد قدم درسا على الطبيعة للمؤلفين بتقديمه مسرحياته الثلاث التي ألفها ، وهي عصفور في القفص وعبد الستار أفندي ، والهاوية ، وهي مرحلة مبكرة في طريق المسرحية الواقعية شاركه فيها حسين رمزي في مسرحيتيه « الضحايا » ، « بطريد الأسرة » ، ولم يتوقف مجهوده عند التأليف بل تعداها إلى معركتين : الأولى معركته مع المسرح الخليع الذي ساهم في حربه مساهمة فعالة ، والثانية وهي الأهم حربه على الرومانسية ، فهو لم يسترح لهذا النوع من المسرحيات التي قدمتها فرقة جورج ابيض ، ولم يتقبل منها سوى مسرحية ريشيليو

بالرغم من انها درام رومانتيك ، وذلك لان الكاتب (صب الحوادث فى قالب تمثيل محكم[1]) أى انه بعد سرد الأحداث او (التغالى فيما يجنح إليه الكاتب الرومانتيك من المفاجآت المدهشة ، والحوادث الهائلة التى تؤثر على النفس ، ولا يرضى بها العقل)[2] .

وبهذا يكشف تيمور عن اتجاهه وهو الاتجاه الواقعى الذى لا يتعسف فيه اذ انه يتقبل المسرحيات الناضجة التى لا تسف ولا تتنزل إلى الاثارة المبتذلة اذ أن خير طريقة للتاليف فى نظره هى تقديم الحوادث بصورة طبيعية اقرب إلى الواقع منها إلى الاثارات التى لا يقبلها المنطق ، والعقل ، وهو يقارن بين مؤلف المسرحية اللورد ليتون وبين اسكندر ديماس ، فينتهى إلى أن مسرحياته (لا تحتوى إلا على المفاجآت يتغالى فيها المؤلف فيحيد عن تحليل اشخاص روايته ، يخرج للناس .رواية عمادها الفظاعة والقتل وطلقات الرصاص وصليل السيوف والخناجر)[3] .

واذا قارنا بين نقده لهذه المسرحية ، ونقد حسن سلامة ، وعباس حافظ لها لتبدى لنا الفارق الكبير . فحسن سلامة لا يهتم بشخوص المسرحية ولا تحليل احداثها وانما يتجه مباشرة ليبين لنا كيفية ادائها تمثيلا[4] ، أما عباس حافظ ، فهو يسقط المسرحية بتبرير لا ينبىء عن حس درامى ، ويرى أننا (لسنا فى العهد الذى يستعديه المتدينون وزعماء الطوائف والمذاهب على اعدائهم لتتم لهم مشتهيات انفسهم وما كان ريشيليو مصيبا شيئا من أحترام الجيل الحاضر لانه لم يكن رجلا من العظماء الصادقين)[5] وهو يعزز رأيه هذا بأن النقاد الفرنسيين لم يروا فيه رائحة فرنسا ولا طعمها ، ولم يكن يقصد بهذا القول المسرحية نفسها كما ظهر من بقية مقالته ، وانما يريد النيل الشخصى من ابراهيم رمزى مترجم المسرحية فهو يهاجمه لتقديمه مسرحيات ابطالها مرضى مثل تيمور لنك ، والحاكم بأمر الله ، ويسخر منه سخرية مره

---

(١) ريشيليوا . المنبر ، العدد ١٤٠٨ فى ١٩١٨/٩/٢٠ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) ريشيليو . المنبر ، العدد ١٤٥٤ فى ١٩١٨/١٢/٢٥ .
(٥) ريشيليو . الحال ، العدد ٨٠ السنة ٢ فى ١٩١٩/١/٢ .

ذاكرا ان صديقه رمزى لا يريد أن يدع (هذه الفكرة التى جعلها شعاره في اختيار الروايات واشخاص ابطالها ، ويخرج لنا من وحى خياله صورا عظيمة تستحق احترام الانسانية الحاضرة)[1] ثم يخرج من نقد المسرحية إلى نقد الترجمة فينال منها ايضا ومن ابراهيم رمزى دون أن يقول عنها شيئا موضوعيا فيرى أن الاساليب فيها أشبه شىء باسلوب وزارة الزراعة فيما ينقله رمزى افندى من الابحاث النباتية فى المجلة الزراعية)[2] .

وعباس حافظ فى هذا النقد الهجومى كمعظم الادباء الذين حاولوا أن يساهموا فى الحركة المسرحية فى الثلث الأول من هذا القرن قرنوا نقدهم بالهجوم الشديد على المسرحية وكاتبها ، ولحسن الحظ أنهم لم يؤثروا على الحركة النقدية المسرحية فى عصرهم وذلك لقلة محصولهم من المعرفة بهذا الفن .

ولو نظرنا إلى الفارق بين ما كتبه حسن سلامة وعباس حافظ ، وبين ما كتبه محمد تيمور لاسقطنا نقد حسن سلامة من دائرة النقد المسرحى إلى دائرة النقد التمثيلى ، ولما اعتبرنا ما كتبه عباس حافظ نقدا لانه فى معظمه هجوم لا تتلمس فيه قدرة فنية بينما تتبدى الموضوعية الصرفة والحيدة النزيهة والقدرة الفنية فيما كتبه محمد تيمور من نقد لهذه المسرحية وغيرها من المسرحيات التى تناولها فى سياق حديثه عن الممثلين والمؤلفين ، هذه الموضوعية والحيدة مردها إلى وعى كامل بنظرية المسرح هذا فضلا عن إيمانه بضرورة توجيه المسرح الوجهة الواقعية .

وفى نقد محمد تيمور لمسرحية دزرائيلى لم يكن باقل موضوعية وحيدة من نقده لمسرحية رشيليو ، وهو يحلل المسرحية ، فيرى ان المؤلف (لم يعمد إلى درس اشخاص روايته درسا دقيقا ، فكان جل مناه هو شرح الحادثة شرحا دقيقا فى قالب تمثيلى محكم يوافق روح العصر)[3] وهو يرتاح لهذه المسرحية ، ويحكم عليها بانها (أحسن الروايات نوعا إذا نظرنا إلى قيمتها الادبية ...

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

(٣) دزرائيلى ـ المنبر ، العدد ١٤٦٢ هـ فى ١٩١٩/١/٣ .

فما عمادها إلا حادثة سياسية وقعت في انجلترا في عهد رئيس الوزراء)[1] اما لماذا حكم هذا الحكم ؟ فلأنه لم ير فيها المسرحية الرومانسية التى تقصد إزعاج الجمهور والتأثير على اعصابه بغير ما توافق عليه الحقيقة الناصعة) .[2]

والحقيقة التى يذكرها تيمور هى مذهبه ، فقد ترجموا .. Realist إلى الحقيقة ولم يترجموها إلى الواقعية ، والخلاف هنا ليس خلافا في المعنى ، وانما هو خلاف في اللفظ ، واياما كان اسم المصطلح فإن معناه تماما هو ما نعنيه بالواقعية ، وواقعية تيمور بالذات تمثل فيها وإلى حد كبير الواقعية التى ظهرت فى فرنسا فى أواخر القرن الماضى فى اعقاب الحركة الرومانسية ، وقد عايش تيمور الحركة الواقعية مدة دراسته فى فرنسا التى ذهب اليها ليدرس الزراعة ، فغفل عنها إلى المسرح .

والحق أن محمد تيمور هو الناقد الوحيد الذى كرس حياته الفنية القصيرة للمسرح والتزم المذهب الواقعى فى كل عمل قام به للمسرح بخلاف شعره الذى كان يفيض بحرارة الروح الرومانسية ، والخلاف بين المسرحى والشاعر فى محمد تيمور أمر ليس محيرا بل هو طبيعى بالنسبة لرجل يعيش فى مصر إبان الحرب العالمية الأولى . فالمسرح يربطه بمجتمعه ومصريته . والاتجاه الذى يراه مفيدا للمجتمع هو الاتجاه الواقعى بينما ارتبط الشعر بذاتية أصيلة فى مكونات شخصيته الحيوية .

واذا تركنا تيمور إلى غيره من النقاد لا نجد ناقدا واحدا مثله التزم بالكتابة للمسرح وكرس حياته له ، فاحمد ابو الخضر منسى بدأ حياته ناقدا مسرحيا وانتهى إلى الكتابة عن الأدب ـ فى صحيفة الأخبار ، وقد التزم فى القليل من النقد المسرحى الذى كتبه بالاتجاه الواقعى .

وهو يلتزم فى نقده بالمضمون الاجتماعى ، ولذلك يعجب بمسرحية الضحايا لتصويرها مظاهر المدنية ومصائبها ومآسيها وروح الاشتراكية ، وقد بين الناقد المؤثرات على المؤلف كما تظهر من مسرحيته فهو متأثر بالمذاهب

---

(١) المصدر نفسه .

(٢) المصدر نفسه .

الاجتماعية والمبادىء الاشتراكية التى اخذ بها الغرب فى ايامنا هذه)[1] ثم يحلل بعد ذلك شخوص المسرحية دون أن يمنعه إعجابه بها إلى أن يكتشف فيها (ضعفا فى السياق ونقصا فى السبك) ويقصد بضعف السياق التتابع المنطقى للاحداث ويقصد بالسبك البناء ألفنى للمسرحية إذ أن الكاتب فى نظره لم يصل إلى معرفة ضحايا رشاد بك ، ولم يسترح إلى الاعتقاد بأنها ضحايا القاعدة الأولى ، قاعدة الشر والانانية)[3] وفى نقده لمسرحية الاتجار بالأزواج - يبين لنا أنه ينقد هذه المسرحية متغافلا عن مسرحيتى القرصان الاحمر وأبى الحسن المغفل وذلك لباعثين (اولهما : قدمهما ونحن فى حاجة إلى الخلق والإبداع وثانيهما وقوفهما فى حيز ضيق لم يتجاوزه إلى تمثيل اخلاقنا وعاداتنا والتحدث إلينا بما يجرى على السنتنا ويقوم فى نفوسنا ويحدث فى شئوننا)[4] . وعلى هذا فهو يعجب بهذه المسرحية لانها تمثل أخلاقنا وعاداتنا ، فهى من النوع الواقعى ، والناقد مع هذا الإعجاب لا يغفل الجانب الفنى ، فهو لا يقبل الامتداد الزمنى للمسرحية والفراغ الذى لم يملأه الكاتب فقد كان الجمهور يفاجأ فى الوقت الذى كان فيه الكاتب يلقى على لسان البطلة بحوار تسرد فيه أعمالها طيلة المدة الزمنية التى لم تكشف على المسرح ولا يفهم من هذا أنه من رائدى وحدة الزمان إذ أن الفراغ الزمنى للمسرحية لم يكن بأبعاد فنية فالأحداث تبتر فى الفصل ليبتدىء الفصل الذى يليه بعيدا عما كان يجب أن يبدأه أى أن التماسك فى بناء المسرحية قد اختل بناء على هذا الفراغ مما أدى بالكاتب إلى التردى فى الخطابية ليغطى الخلل الذى أحدثه الفراغ الزمنى بين الفصول ، ومن الغريب أن مقدمات احمد ابو الخضر منسى كانت تنبىء عن ناقد مسرحى إلا أنه لم يتابع الكتابة عن المسرح ، وهو لم يكن فريدا فى ذلك وانما يتكرر فى معظم من كتبوا فى النقد المسرحى فى هذه الفترة ، ويقابل أحمد ابو الخضر منسى كنموذج غنى فى هذا الصدد شحاته عطا الله عبيد القصاص ، فإنه تناول مسرحيتى (كده والا بلاش) و(على كيفك) ، فرفض المسرحية الأولى لأنه لم يجد فيها شيئا يستحق أن ينوه به ، واستنكر

---

(١) الضحايا - الأفكار ، العدد ٢١٤٦ فى ١٩١٧/٣/٩ .
(٢) المصدر نفسه .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) الاتجار فى الأزواج - الأفكار ، العدد ٢١٣٧ فى ١٩١٧/١١/٢٣ .

النكات البذيئة المستهجنة ، وعاب على الممثلين قبولهم تمثيل مالا يقبل أن يسمى مسرحية وانما هى معرض مناظر .... Review غير مترابطة بالموضوع ، وهو يرى أنهم يقلدون زولا غير انه لم يكن يخط البذاءة والسفاهة إلا فى كتب اما اليوم فهى تكتب فى روايات تمثيلية وتلقى على الجمهور)[1] اما مسرحية على كيفك ، فهو يهاجمها ، ويهاجم مثيلاتها من المسرحيات لانها غير هادفة (ولا تعرض علينا مغزى ادبيا أو نكتة اجتماعية او انتقادا اخلاقيا)[2] كما أنها لم توضع على مبدأ (فنى تبنى عليه أو موضوع يجعل لها اساسا[3].

وقد توقف شحاتة عطا الله عبيد عن الكتابة للمسرح ، فلم نجد له سوى تقريظ لمنيره المهدية فى مجلة الحال ، وعلى هذا فإننا لن نجد فى كل من كتبوا عن المسرح ناقدا يمكن ان يكون نموذجا فى اخلاصه للمسرح وتوفره عليه مثل محمد تيمور كما اننا لم نر معركة اديرت حول المسرحية الواقعية مثل مسرحية عبد الستار افندى التى تمثل نضج التاليف المسرحى الواقعى ، وقد هاجمها عباس حافظ بطريقته التقليدية العصبية بينما استنكر بعض النقاد على محمد تيمور اختياره موضوع مسرحيته من (الوسط الدنىء ، وكان خيرا لنا ان يشرح أحوال وسط أرقى من هذا الوسط)[4] وبناء على هذا يرفض أن تتصرف الفتاة الصغيرة هانم فى المسرحية (كأنها فتاة افرنجية متعلمة ذات عواطف وآداب)[5] ومن خلال موقف ارستقراطى للكاتب حكم على المسرحية حكما اقسى من حكم النقاد على طريقة كشكش بك (الريحانى) وأمين صدقى والكسار فى التمثيل ، واذا كان هذا الناقد قد حكم بوجهة نظره على المسرحية بالسقوط ، فهى وجهة نظر غير فنية كما انها لا تمثل وجهة نظر المثقفين فى هذه الفترة ، فقد تصدى له محمود عزمى المحامى يخالفه فى رايه (فهذا الوسط هو الاكثر عددا والاكثر نفعا والأشد جهلا وهو فى مصر فى حاجة إلى الإصلاح من

---

(١) الاخبار ، العدد ٨٩٩ فى ٥/٤/١٩١٨ .
(٢) الاخبار ، العدد ٩٠٣ فى ١٠/٤/١٩١٨ .
(٣) المصدر نفسه .
(٤) عبد الستار افندى ـ المنبر ، العدد ١٣٩٠ فى ٦/١٢/١٩١٩ .
(٥) المصدر نفسه .

غيره)[1] ، ويمثل موقف محمود عزمى موقف الواقعيين من اصحاب مذهب الحقيقة ، ويبدو أنه كان هناك صراع بين اصحاب هذا المذهب وبين الاتجاهات الرجعية فى المجتمع المصرى ، فقد كان هذا المذهب يمثل اتجاها تقدميا بين القوميين المصريين ولا يفهم من هذا انهم كانوا يتكتلون فى هيئة سياسية او حزب سرى ولكنهم كانوا مجموعات من الشباب الاصدقاء الذين ارتبطوا بميول متوحدة تجاه الفن وكان رائدهم فى ذلك تلامذة أحمد لطفى السيد من مثل عبد الحميد حمدى رئيس تحرير جريدتى السفور والمنبر ، والذى ترأس تحرير الجريدة فترة من الزمن ، ولقد أصبحت أفكار هذه المجموعة افكارا عامة بين المتثقفين فى المجتمع المصرى ومحمود عزمى من أولئك الشباب المؤمن بالواقعية ، لذلك فهو يدافع عن مسرحية تيمور ، ويرى فيها فى نفس الوقت بعدا عن مذهبهم الواقعى أو ما اسموه بمذهب الحقيقة لان المؤلف جعل عائلة عبد الستار أحقر مما تكون عليه أمثال بيئته فبعد عن الحقيقة قليلا ولكن محمد تيمور لم يبعد عن هذا المذهب فى تصويره لبيت عبد الستار فتهالكه أمام زوجته وضعفه تجعلان لبيته صورة اقل مما لأمثاله .

واذا تتبعنا النقد الواقعى بعد عام ١٩١٩ فإننا لا نجد كتابات كثيرة فى هذا الاتجاه ، وكان لهم عذرهم فى ذلك الوقت إذ اثمرت الدعوة القومية ، وتحركت الثورة فكرس الكتاب أقلامهم لها وبعد انتهاء الثورة تعددت الاتجاهات الفنية للمسرح ، ولم يكن من السهل أن يمسك الباحث بطرف مذهب سائد منذ عام ١٩٢٣ حتى بداية الحرب العالمية الثانية حيث بدأ الدور يتكرر بالنسبة للمسرح وللفن عموما فعادت الدعوة إلى الواقعية قوية معززة بالعلم والتجربة. واذا نظرنا إلى فائدة الاتجاه إلى الواقعية فى فترة الحرب العالمية الأولى فإننا نجد ثمراته تظهر بعد عام ١٩٢٣ لا فى الامتداد بالمذهب ، وإنما فى الاهتمام الكبير بفن المسرح إذ أصبح له نقاده المتخصصون كما أفردت الصحف ابوابا ثابتة خاصة بالنقد المسرحى .

وهناك ملاحظة يجدر بنا أن نذكرها بالنسبة للنقد المسرحى فى المرحلة الثانية التى ندرسها من حيث إفادته التأليف المسرحى اكثر مما أفاد التراث النقدى المسرحى فالدعوة إلى الواقعية كانت لمسة من نقاد لم يكرسوا له

---

(١) عبد الستار الفندى ـ المنبر ، العدد ١٣٩٢ فى ١٩١٩/١٢/٩ .

حياتهم والناقد الوحيد الذى كرس حياته للمسرح ، هو محمد تيمور كانت حياته الفنية قصيرة كما كانت حياته كذلك وبموته فقدت الواقعية اكبر دارسيها فخفت حدتها ، وكان من نتيجة ذلك أن لم تخلف لنا كتابات نظرية تحدد هذه الدعوة بوضوح اكثر مما رأيناه ، ولا يعيب هذه الفترة قلة الكتابات النظرية ، فهذا فن وليد ، والدعوة الواقعية تحتاج إلى دراسة وممارسة وخبرة ، وهذا ما كنا ننتظره فى الفترة التالية لعام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٣٩ ، ففى هذه الفترة تغيرت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، واتبع ذلك تغييرا ضروريا فى الثقافة المصرية

وقد اتسمت هذه الفترة بتنوع الاتجاهات الفكرية والمذهبية نتيجة تغير الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية عن الفترة السابقة ولم تكن هذه الفترة فى ظروفها لتسمح باستمرار الدعوة إلى الواقعية كما كان ذلك ميسورا إبان الحرب العالمية الأولى إنما انطلقت دعوة جديدة تدعو إلى فن البرج العاجى ، وتدعو للفن من أجل الفن ، ولا شك أن هذه الفترة تتميز بقوة الحركة المسرحية فيها ، فقد ظهرت المسرحية المصرية المتسمة بالسمة العالمية فى كتابات الحكيم ، كما شهدت تلك الفترة ظهور المسرحية الشعرية لأول مرة على يد أحمد شوقى .

ومهما يكن من أمر هذه الفترة فإنها تحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها تدرس فيها جميع جوانب الحركة المسرحية كوحدة متماسكة الجوانب فتحت لمسرحنا الطريق إلى المعرفة الخالصة والمستوعبة لنظرية المسرح .

غير أن الشىء الذى يجب على الباحث أن يلتمس معرفته هو الأسباب التى أدت إلى توقف الحركة النقدية المسرحية فى نهاية تلك الفترة ، بينما لم تنته محاولات التأليف المسرحى وإنما سارت فى طريقها نحو نهضة مسرحية كبيرة .



خاتمـــــة

من كل هذا يتضح لنا أن الفترة (١٨٧٦ - ١٩٢٣) التى قمنا بدراستها وحدة متكاملة الجوانب مع تاريخ المسرح المصرى يمكن تسميتها بدور النشأة .

وان المؤثرات التى اثرت على الحركة المسرحية ليست مؤثرات منفردة فى تاثيرها عليه ولكنها مؤثرات اثرت فى جميع الجوانب الثقافية الأخرى للمجتمع .

فالمسرح ليس فنا مغلقا ولكنه الفن الذى ولد فى احضان الدين ساعة أن كانت الفنون وليدة التفكير الميثولوجى . وقد تغيرت ظروف العالم ولم يعد الانسان يستمد فنونه من عقائده الدينية ، وانما يستمدها من عقائد اجتماعية ، نتيجة لظروف اجتماعية ونستطيع أن نجد صورة من هذا فى الحركة المسرحية المصرية .

فإننا نجد الدعوة إلى المسرحية البرجوازية تظهر فى نهاية القرن الماضى على يد نقولا حداد نتيجة للتغييرات الاجتماعية التى ولدت طبقة جديدة احتلت مكانة كبيرة فى المجتمع ، هذه الطبقة هى التى تجمعت فيما بعد فى حزب الامة .

وقد تطورت هذه الدعوة إلى أن اخذت الشكل الرومانسى نتيجة ظروف المجتمع المصرى . فقد كانت عواطف الشعب المصرى فى حالة من اليأس والإرهاق ، حالة يمكن مشابهتها بحالة فرنسا بعد فشل الثورة الفرنسية والتى أدت إلى ظهور المسرحية الرومانسية .

وابان الحرب العالمية الأولى شمل الانهيار السياسى والاقتصادى والاجتماعى المسرح أيضا فوجدت بعض الفرق تنحرف عن طريق الفن إلى تقديم مسرحيات الفودفيل المعتمدة على الإثارة الجنسية الرخيصة ، وقد ادى هذا الانهيار الإجتماعى إلى دعوة نبعت من ظروف المجتمع لتخلصهم من مشاكله بالبحث عنها وكشفها وقد وجدوا فى مذهب الحقيقة .. Realism مخلصهم مما وصل إليه المجتمع ، وابتدأوا فى تأليف المسرحيات التى تعرض المجتمع ومشاكله ، ولقد وصل الأمر إلى حد ان نجد مسرحية الضحايا (سنة ١٩١٧) لحسين رمزى تدعو للاشتراكية صراحة كمخلص للمجتمع من ازمته وتبعا لذلك فإن النقد أخذ يدعو لمذهب الحقيقة بحدة ، وكان نتاج هذه الدعوة مجموعة كبيرة من المسرحيات إلا انها كانت فى معظمها تحوى دعوات خطابية للقضايا الاجتماعية ، ولم تصل فى صورتها الفنية إلى أن تكون مسرحيات متكاملة ، ونجد وسط صخب هذه الدعوة ثلاث مسرحيات (عصفور فى القفص ، وعبد الستار افندى ، والهاوية لمحمد تيمور) .

غير أن الملحوظة الجديرة بالتسجيل أن الدعوة إلى مذهب الحقيقة لم تستمر مسيطرة على أذهان النقاد المسرحيين فيما بعد الفترة التى ندرسها ، وإنما تعددت الاتجاهات الفنية نتيجة لتغير الظروف الاجتماعية وعدم ثباتها وتعدد الدعوات الاجتماعية التى سادت مصر قبل الحرب العالمية الثانية ، وقد ظهرت فى هذه الفترة المسرحية المصرية التى أخذت صفة انسانية عالمية لكن المسرحية الاجتماعية المصرية لم تصل فى قوتها إلى هذا الحد بل أن ما ألف منها فيما قبل الحرب العالمية الثانية لم يبق منة للخلود شىء .

واذا كانت المسرحية قد اكتملت فى هذه الفترة ، فإن النقد كان عكس ذلك كثر كما ولكنه لم ينضج النضج الذى كنا ننتظره له .

ومهما قيل عن هذه الفترة فإنها تحتاج إلى من يكشفها ، ويبين لنا الجوانب الجديدة فى الحركة المسرحية وارتباطها الحقيقى بالفن والمجتمع .

المصـــادر

ا ـ كتب مطبوعة

١ ـ احمد شفيق باشا ـ مذكراتى فى نصف قرن القاهرة جـ ١ مطبعة مصر سنة ١٩٣٤ .
٢ ـ رفاعة الطهطاوى ـ تخليص الإبريز فى الرحلة إلى باريز ، القاهرة مطبعة الحلبى سنة ١٩٥٨ .
٣ ـ روح الخالدى ـ تاريخ عم علم الأدب عند الافرنج والعرب وفيكتور هوكو ، القاهرة . ١٩٠٤ .
٤ ـ قساكى حمص ـ منهل الرواد فى علم الانتقاد ، القاهرة ١٩٠٧ .
٥ ـ محمد عثمان جلال ـ الاربع روايات فى نخب التياترات ، القاهرة المطبعة العامرة سنة ١٣٠٧ .

ب ـ الدوريات

١ ـ الاخبار	١٨٩٦ ـ ١٩٢٣
٢ ـ الأدب والتمثيل	١٨٩٣
٣ ـ الاستاذ	١٨٩٣
٤ ـ الافكار	١٩٠٥ ـ ١٩٢٣
٥ ـ الأهالى	١٩١٠ ـ ١٩٢١
٦ ـ الأهرام	١٨٧٥ ـ ١٩٢٣
٧ ـ انيس الجليس	١٨٩٨ ـ ١٩٠٧
٨ ـ التياترو	١٩٢٤
٩ ـ الثريا	١٨٩٦ ـ ١٩٠٦
١٠ ـ الجامعة	١٨٩٩ ـ ١٩٠٦
١١ ـ الجريدة	١٩٠٧ ـ ١٩١٥
١٢ ـ الجوائب المصرية	١٩٠٣ ـ ١٩٠٨
١٣ ـ الحال	١٩١٨
١٤ ـ الرقيب	١٩١٢ ـ ١٩١٤
١٥ ـ السفور	١٩١٦ ـ ١٩٢١
١٦ ـ الشباب	١٩١٦ ـ ١٩١٩
١٧ ـ الظاهر	١٩٠٥ ـ ١٩٠٨
١٨ ـ كوكب الشرق	١٩٢٥
١٩ ـ المؤيد	١٨٨٩ ـ ١٩١٥
٢٠ ـ المسرح	١٩٢٥
٢١ ـ المقطم	١٨٨٩ ـ ١٩٢٣
٢٢ ـ المنبر	
٢٣ ـ الوطن	١٨٧٧ ـ ١٩٢٣

س : المراجع

١ ـ احمد عزت عبد الكريم ـ تاريخ التعليم فى مصر القاهرة : مكتبة الانجلو سنة ١٩٣٨

٢ ـ صلاح طنطاوى ـ اعلام المسرح القاهرة ١٩٣٣ .

٣ ـ عبد الرحمن بدوى ـ تحقيق كتاب الشعر القاهرة

٤ ـ محمد مندور ـ المسرح النثرى القاهرة

٥ ـ محمد يوسف نجم ـ المسرحية فى الأدب العربى الحديث بيروت دار الثقافة ١٩٥٦ .



الفهرس

الصفحة

تم الطبـع :
بمطبعة جامعة القاهرة
مـدير عام المطبعة
محمد عمر عبد العال
٢٠٠١/١/٢١

رقم الايداع ٢٠٠١/٢٧١٤

I. S. B. N. 977-223-469-6

﴿ مطبعة جامعة القاهرة ١١٤٨ / ٢٠٠٠ / ١٠٠٠ ﴾